

NEUSA DA SILVA MATTE

***ONE ART*, MÚLTIPLAS FORMAS:
TRADUÇÃO COMO MEDIAÇÃO ENTRE
POESIA E PINTURA NA OBRA DE ELIZABETH BISHOP**

Porto Alegre, 2006

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Área: Estudos de Literatura
Especialidade: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade**

***ONE ART, MÚLTIPLAS FORMAS:*
TRADUÇÃO COMO MEDIAÇÃO ENTRE
POESIA E PINTURA NA OBRA DE ELIZABETH BISHOP**

Neusa da Silva Matte

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Franco Carvalhal

Tese de Doutorado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 2006

À minha mãe, pela *Vida*,

ao meu marido, pelo *Amor*,

aos meus filhos, pela *certeza da Continuidade*

e às minhas netas, *razão mais imediata de
minha luta por um futuro mais humanizado e
mais belo....*

Por cada um de vocês, em diferentes momentos e por diferentes motivos, a tese demorou a ser concluída. E, por vocês, espero que ela nunca se conclua, e que um dia, quem sabe, ajude a estimular suas sensibilidades, tão profundas e diferentes, e a perceber as afinidades secretas por trás do visível, a fim de que possam melhor ver, com os olhos do coração, a plenitude da Beleza e da Verdade que a superfície encobre.

AGRADECIMENTO

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Tania Franco Carvalhal, pelas amplas avenidas abertas no campo dos estudos comparatistas, largas e extensas passagens que percorro como aprendiz do rigor acadêmico e com a alegria da descoberta através da compreensão do Outro, do dinamismo das inter-relações, intelectuais e pessoais, inerentes à reflexão e à atitude comparatista.

RESUMO

A comparação entre a linguagem verbal e a linguagem pictórica, presente ao longo da História da Arte, da Filosofia e das teorias da literatura toma novo impulso a partir da relativização dos conceitos de espacialidade e de temporalidade, introduzidos pela modernidade crítica, e conduz a revisões teórico-críticas do conceito de tradução literária e artística. Na poesia e na pintura de Elizabeth Bishop reconhece-se o mesmo sujeito lírico manifestado em linguagens diferentes como o fundamento último do conceito de fidelidade em tradução artística. Partindo da hipótese inicial de que poesia e pintura compartilham de naturezas metafóricas e analógicas comparáveis, e portanto traduzíveis entre si, faz-se, aqui, uma revisão histórica de conceitos sobre os quais se estrutura a reflexão de tais questões, seguida da leitura de poemas e telas de Elizabeth Bishop, em relação de complementaridade e espelhamento, e da apresentação e dos comentários sobre as telas e os poemas, pintadas e escritos, respectivamente, por artistas gaúchos contemporâneos, como traduções de poemas e de telas de Elizabeth Bishop.

ABSTRACT

The comparison between verbal and pictorial language, present along the History of Art, Philosophy, and Theories of Literature takes a new breath from the relativisation of the concepts of temporality and spaciality introduced by the critical conscience of modernity, and leads towards critical-theoretical revisions of the concept of literary and artistic translation. In Elizabeth Bishop's poetry and painting we recognize the same lyrical subject manifested in different languages as the ultimate fundament of the concept of fidelity in artistic translation. Starting from the initial hypothesis that poetry and painting share comparable analogical and metaphoric natures, therefore mutually translatable, we proceed a historical review of the concepts upon which the reflexion on these issues is built, followed by a reading of Elizabeth Bishop's poems and paintings put in relation of complementarity and mirroring, as well as by the presentation of and comments on paintings and poems produced as translations of Bishop's poems and paintings by local contemporary artists.

SUMÁRIO

NOTAS PRELIMINARES	10
1 PARAGONE: A COMPARAÇÃO ENTRE POESIA E PINTURA E A QUESTÃO DA TRADUTIBILIDADE ENTRE PALAVRA E IMAGEM	16
1.1 Leon Battista Alberti.....	17
1.2 O Paragone de Leonardo e seus Desdobramentos.....	23
1.3 <i>Ecfrase</i>	37
2 INTERDISCIPLINARIDADE E CONCEITUACAO TEÓRICA: POÉTICA, FILOSOFIA E TEORIAS DA ARTE COMO MODOS DE PENSAR A TRADUÇÃO ENTRE A PINTURA E A POESIA	58
3 A BABEL DE PIETER BRUEGEL: UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO ARTÍSTICA	107
4 ELIZABETH BISHOP REESCREVE / TRADUZ ELIZABETH BISHOP	138
4.1 O Universo Poético-Pictórico de Elizabeth Bishop.....	140
4.2 <i>A Reescritura</i> de si mesma: Reinserções do Sujeito no Espaço da Poesia e da Pintura.....	143
4.2.1 O Lugar da Pintura na Vida e na Obra da Poeta.....	143
4.2.2 Os Binóculos e o Clavicórdio.....	151
4.3 Poemas-Chave.....	155
4.3.1 <i>Three Sonnets for the Eyes</i>	156
4.3.2 <i>The Bight</i>	162
4.3.3 <i>Brazil, January 1, 1502</i>	174
4.3.4 <i>Poem</i>	184
4.3.5 Pintura-Poema: Pansies	199

4.4 Pontos Luminosos entre Fios Entrelaçados e o Tecido Rompido: Elizabeth Bishop, Johannes Vermeer e Marcel Proust.....	201
4.4.1 A Arte da Pintura e a Arte no Poema: The Art of Painting e <i>Poem</i>	206
4.4.2 Norma e Transgressão na Perspectiva da Arte e da Tradução: The Lace-Maker e <i>Brazil January 1, 1502</i>	209
4.4.3 O Tempo e o Espaço Reencontrados no Poema-Pintura: A View of Delft e <i>Poem</i>	213
5 TEXTO E TELA SOBRE O MESMO ESPAÇO-TEMPO: TELA REVELADA NO TEXTO, TEXTO REVELADO NA TELA	217
5.1 Daisies in a Paintbucket – <i>North Haven</i>	222
5.2 Nova Scotia Landscape – <i>Poem</i>	228
5.3 Interior with Extension Chord, Olivia – <i>Questions of Travel, The End of March, To Lili</i>	231
5.4 Brazilian Landscape – <i>Arrival in Santos – The Imaginary Iceberg – The Monument</i>	234
5.5 Coxcombs – <i>A Summer’s Dream</i>	237
5.6 Flowers, Bobby and Arthur – <i>Elegy for Maria Alves</i>	240
5.7 County Courthouse, The Armory Key West, Merida from the Roof, Brazilian Landscape, Little Exercise, Cape Breton, Love Lies Sleeping, Over 2000 Illustrations and a Complete Concordance	243
5.8 Merida From the Roof – <i>Love Lies Sleeping, Little Exercise, Over a Thousand Illustrations and a Complete Concordance, Roosters</i>	246
5.9 Grave With Floral Wreaths – <i>Faustina Rock-Roses, Cootchie, Song for a Colored Singer</i>	249
5.10 Tombstones for Sale – <i>The Bight, 12th Morning or What You Will</i>	253
5.11 Graveyard with Fenced Graves – <i>Electrical Storm, The Bight, Seascape</i>	255
5.12 Elizabeth Bishop’s Slot-Machine – <i>The Soldier and the Slot-Machine, One Art</i>	258
5.13 Anjinhos – <i>Objects and Apparitions</i>	261
5.14 Cabin with a Porthole – <i>Questions of Travel, Elizabeth Bishop’s Diary, Over 2000 Illustrations and a Complete Concordance, Brazil January 1, 1500</i>	264
5.15 Meadow with Rock – <i>Imber Nocturnus, North Haven, Cold Spring</i>	267
5.16 42 Charles Street – <i>Letter To New York, The Man-Moth</i>	270
5.17 Harris School – <i>One Art, The End of March, Cape Breton</i>	273
5.18 The Lamp – <i>Insomnia, The End of March, One Art</i>	275

5.19 Chandelier – <i>Insomnia, Elizabeth Bishop’s Diary, Sleeping On The Ceiling, Love Lies Sleeping</i>	278
5.20 Tea service – <i>A Miracle for Breakfast</i>	282
5.21 Star Cactus, Pansies – <i>Song for a Colored Singer, Paris 7 a. m, Miracle for Breakfast, Sandpiper, Over a Thousand Illustrations and a Thousand Concordance</i>	285
5.22 Clocks and stoves – <i>Stoves and Clocks</i>	291
5.23 Red Stove and Flowers – <i>Sestina, Crusoe in England, The End of March</i>	295
5.24 Rabbit and Owl – <i>The Owl’s Journey</i>	297
6 A PINTURA TRADUZINDO A POESIA E A POESIA TRADUZINDO A PINTURA	299
6.1 A Voz e a Cor	301
6.1.1 <i>Twelfth Morning: or What You Will</i> , de Elizabeth Bishop - Tradução de Armando Gonzalez, Zorávia Bettiol e Vera Wildner.....	302
6.1.2 <i>Santarém</i> , de Elizabeth Bishop – Tradução de Vera Heloisa Reichert.....	322
6.1.3 <i>Cirque D’Hiver</i> , de Elizabeth Bishop – Tradução de Ana Luiza Alegria.....	332
6.1.4 <i>Anjinhos</i> , de Elizabeth Bishop – tradução de Liana Timm.....	342
6.2 A Cor e a Voz	349
6.2.1 <i>Anjinhos, One Art, The Imaginary Iceberg</i> , de Elizabeth Bishop – Tradução de Liana Timm.....	349
6.2.2 <i>Sestina</i> , de Elizabeth Bishop – Tradução de Maria Carpi.....	354
6.2.3 <i>Red Flowers on Black, Pansies, Nova Scotia Landscape e Interior with a Calder Mobile</i> , de Elizabeth Bishop – Tradução de André Dick.....	360
6.2.4 <i>Cabin with a Porthole</i> , de Elizabeth Bishop – Tradução de Fabrício Carpinejar.....	375
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	382
7.1 Entre o Dizer e o Mostrar, a Tradução como Mediação entre Poesia e Pintura....	382
7.2 A Síntese Lírica de Danúbio Gonçalves: Arte, Poesia e Subjetividade como Mediação no Processo de Tradução Artística.....	387
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	398

NOTAS PRELIMINARES

A comparação entre a linguagem verbal (poesia) e a linguagem pictórica (pintura) tem marcado o pensamento teórico sobre a natureza da expressão artística, principalmente no que se refere às possibilidades formais comuns e/ou diferenciais de expressão das duas artes.

Platão, Aristóteles, Filostrasto, Simonides, Tomás de Aquino, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci entre tantos outros, passando por Diderot, Baudelaire, Lessing, até chegar aos teóricos modernos como Heidegger, Wassily Kandinsky, Hans-Georg Gadamer, George Steiner, Michael Baxandall, Erwin Panofsky, ou os grandes historiadores da arte atuais, como E. H. Gombrich, têm tentado definir as especificidades e o campo comum interativo destes dois tipos de linguagem. A partir de uma revisão crítica de textos fundadores tenta-se, neste trabalho, focalizar e determinar os elementos estruturais e formais comuns entre a linguagem visual (pictórica) e a linguagem verbal (poética), a fim de investigar a possibilidade de tradução entre a poesia e a pintura, mantendo o foco principal na relativização dos conceitos de espacialidade e de temporalidade, introduzida pelo pensamento crítico e teórico da modernidade.

O reconhecimento de elementos narrativos e descritivos na pintura, por exemplo, e de elementos espaciais e imagéticos na poesia permite-nos considerar a hipótese de um campo estrutural/formal comum às duas artes justificando, desta maneira, o objetivo do trabalho, ou seja, o de analisar as bases conceituais de múltipla pertença que nos permitam trabalhar nos limiares teórico-críticos dos estudos de Literatura Comparada, da Poética e dos Estudos de Tradução com o objetivo de sugerir um estatuto de tradução entre os dois modos de expressão.

Partimos, portanto, do pressuposto de que existem homologias estruturais, formais e conceituais comuns à linguagem verbal e pictórica, e de que a leitura, interpretação,

reescritura e/ou tradução são mediatizadas por aquilo que Steiner chama de “violência lírica da expressão contra a divisão”; violência essa que é, de fato, aquilo que “restaura a unidade final do logos”¹.

Na relação interdisciplinar da poesia com a pintura, considerando que a imagem pintada pode, eventualmente, traduzir a expressão verbal, e vice-versa, entende-se que esse processo de tradução vislumbra a possibilidade de restaurar a “unidade de percepção estética”², e faz repensar sobre os princípios estabelecidos por Gotthold Ephraim Lessing que tão fortemente marcaram a reflexão e a teorização destas questões a partir de 1766, com a publicação de *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*.

Os capítulos 1 e 2 revisam alguns textos que buscam as bases comuns da poesia e da pintura; faz uso dos conceitos de espacialidade e de temporalidade reintroduzidos pela modernidade crítica, diferentes dos princípios teóricos estabelecidos e amplamente divulgados na crítica da arte comparada do século XVIII (Lessing e seus seguidores). Tal perspectiva restaura a prática interdisciplinar da Renascença e acrescenta novos *insights* aos conceitos de subjetividade, de forma exterior da representação, de forma, de imagem, de imaginação, de interpretação e, conseqüentemente, de tradução.

Como afirma Ulrich Weisstein em *The Mutual Illumination of the Arts*:

The illusion of the purity of the arts, which neoclassical and the classicist art theory from Horace to Lessing seeks to uphold, can be meaningfully posited only for certain periods for it is dialectically opposed to the Baroque-Romantic-Surrealistic conception (Curtius, “Mannerism”), which regards the fusion of the arts as a step toward a higher synthesis. Literary scholarship will have to deal with these mixed forms in which the arts have entered into some kind of symbiosis.³

No capítulo 3, a partir da afirmação de Hegel de que tanto o som quanto a luz têm por missão expressar o “sentimento interior”⁴, procedemos a investigação de até que ponto isso pode ser formalizado significativamente tanto pela forma pictórica quanto pela linguagem verbal, levando em consideração as perdas e danos inerentes ao processo de tradução, a relação de complementaridade, o conceito de suplemento como noções pertencentes aos Estudos da Tradução. Tais princípios e conceitos, aplicados a uma estratégia interdisciplinar

¹ STEINER, G. *After Babel*. Oxford: Oxford UP, 1975.

² MULHALL, S. *On Being in the World-Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. London: Routledge, 1993.

³ WEISTEIN, U. *The Mutual Illumination of the Arts*. In: *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Bloomington, London: Indiana U. Press, 1973.

⁴ Sobre a pintura. In: HEGEL, G. W.F. *Estética*. Buenos Aires: El Ateneo, 1954. p. 27.

podem vir a contribuir para a afirmação da natureza analógica e metafórica da produção de sentido tanto da poesia quanto da pintura, assim como uma revisão quase radical do conceito de fidelidade da tradução artística.

Através da comparação de poemas e de pinturas de Elizabeth Bishop, muitos deles compostos com elementos da paisagem e da cultura brasileira, tentaremos, no capítulo 4 do trabalho, analisar os componentes materiais, estruturais, simbólicos e subjetivos de suas pinturas e poemas, a fim de demonstrar de que formas a sua expressão poética verbal é traduzida pelas imagens que pinta (guaches e aquarelas), e vice-versa, e como através da subjetividade da poeta-pintora a “essência geral” da sua arte encontra formas diferentes de manifestação, tornando visível e audível ao outro a sua maneira sensível e harmônica de mapear a paisagem caótica do cotidiano, através da palavra, de linhas e de cores com a mesma força expressiva e a mesma poeticidade.

Ao longo da extensa revisão bibliográfica, foram detectados alguns conceitos que se configuram como basilares para o desenvolvimento do argumento, muitos deles já amplamente divulgados no campo das artes, como, por exemplo, os conceitos de *ecfrase* e o de *paragone*, assim como outros provenientes da lingüística e/ou da semiótica, como o conceito de tradução intersemiótica de Jakobson⁵, outros da semântica estrutural, como o conceito de homologias estruturais de Greimas⁶.

Também os conceitos de perspectiva, de ponto de vista e de fidelidade serão importantes eixos em torno dos quais procederemos às análises dos textos (verbais e pictóricos), principalmente no quarto e quinto capítulos.

A relativização dos conceitos de temporalidade e de espacialidade pertencem tanto ao comparatismo literário, quanto à história da arte, à poética, aos estudos de tradução. A natureza poética comum à poesia e à pintura, tais como desenvolvidos, entre outros, por George Steiner⁷, Kandinsky⁸ e Gadamer⁹, auxilia na sustentação da hipótese de tradutibilidade

⁵ JAKOBSON, J. *Selected Writings II*. Paris: Mouton, 1971. p. 261.

⁶ *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1966.

⁷ STEINER, G. *After Babel*. London: Oxford UP, 1975 e *No Passion Spent*. New Haven: Yale University Press, 1996.

⁸ *Lo Spirituale Nell'Arte*. Milano: Saggi Tascabili, 1999 e *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós Estética, 1998.

⁹ *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós Estética, 1998.

entre ambos os códigos, além das declarações de Paul Klee¹⁰, Wallace Stevens¹¹, Elizabeth Bishop¹², Matisse¹³, que, de forma direta e indireta, nos informam e nos fazem inferir conceitos e princípios sobre os quais trabalhamos.

As confluências teóricas, inerentes e indispensáveis à prática comparativa, exigem do pesquisador uma atitude de confiança (*an act of trust*), especialmente quando as interligações são estabelecidas somente através de seus intertextos. Esta é a primeira das atitudes, que Steiner descreve, entre outras quatro, necessárias para o que ele chama de *hermeneutic motion*, ou seja, o ato de elicitación e transferência apropriativa do significado e que nos direciona, apontando uma direção possível diante da vastidão e da complexidade do tema. Diz o autor, no início do capítulo cinco de *After Babel*:

There is an initiative, an investment of belief, underwritten by previous experience but epistemologically exposed and psychologically hazardous in the meaningfulness (...) of the facing (...) adverse text. (...) We venture a leap: we grant *ab initio* that there is “something there” to be understood, that the transfer will not be void. All understanding, and the demonstrative statement of understanding which is translation, starts with an act of trust. (...) but it has a complex base. It is an operative convention which derives from a sequence of phenomenological assumptions about the coherence of the world, about the presence of meaning in very different, perhaps formally antithetical semantic systems, about the validity of analogy and parallel. The radical generosity of the translator (...) his trust in the “other”, as yet untried, unmapped alterity of statement, concentrates to a philosophically dramatic degree the human bias towards seeing the world as symbolic, as constituted of relations in which “this” can stand for “that”, and must in fact be able to do so if there are to be meanings and structures.¹⁴

Portanto, questões chaves para essa reflexão, tais como as de interdisciplinaridade, tradução, transmutação (Jakobson: “se é possível o diálogo, é possível a tradução”, e “só é universal se for traduzível”), conceitos da Teoria da Tradução tais como fidelidade, equivalência, universalidade, analisados à luz da proposta e das hipóteses previamente expostas, têm por objetivo iluminar o percurso histórico percorrido, entrelaçando conexões na evolução de tais conceitos com os fios que foram sendo tecidos ao longo da história da arte e da literatura, a fim de legitimar nosso argumento, ou seja, o de que a inter-relação da poesia e da pintura esteve sempre presente na teoria da arte, na poética, na história da arte e na filosofia. Assim que, a partir da consciência estruturalista e semiológica da linguagem,

¹⁰ *On Modern Art- with an Introduction by Herbert Read*. London: Faber and Faber, recentemente publicado no Brasil sob o título: *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

¹¹ Em seus poemas e em seu ensaio intitulado *The Relations Between Poetry and Painting*- conferência dada no MOMA, New York, 1951.

¹² Em seus poemas, aquarelas, contos e correspondência.

¹³ Em *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.

¹⁴ STEINER, G. Op. cit., p. 296.

construída através da noção abrangente de texto, e da literatura como um grande e único texto, leia-se, intertextualidade e comparatismo, podemos também expandir esses princípios para a consciência teórica e a práxis tradutória. Tradução, portanto passa a ter um sentido tão amplo quanto o sentido de texto, atrelado aos sentidos de leitura, interpretação e produtividade textual.

Por um lado, há a preocupação de demonstrar que, ao longo da história, da teoria e da crítica literária e da arte, a teorização e a prática comparativa sempre estiveram presentes no estudo entre as artes, na Antigüidade Clássica, na Idade Média, no Renascimento, nos séculos XVI e XVIII, até eclodirem as teorias contemporâneas de literatura, a filosofia, o estruturalismo e pós-estruturalismo da modernidade, quando, então, as noções de sincronia, diacronia, dialogismo, intertextualidade vieram acrescentar novas estratégias teórico-críticas para os assim então denominados estudos do texto. Evidentemente, como consequência natural de todo este processo, os Estudos de Tradução também foram, especialmente a partir dos anos 1980, sofrendo profundas modificações nas suas bases teóricas, que, inevitavelmente, passaram a ser contaminadas pelas novas teorias do texto, pela prática comparatista, intertextual e interdisciplinar, com todas as implicações teóricas e práticas que lhes eram inerentes. Sendo assim, este estudo incluirá, necessariamente, uma revisão do percurso histórico dos referidos conceitos, paralelamente às preocupações relacionadas com o elemento estético (poético, literário, artístico) em si.

Quanto à instância artística, seja ela verbal ou pictórica, um fator importante que deverá emergir em diferentes momentos da argumentação será aquilo que poderemos chamar de emergência da essencialidade, *enargeia*¹⁵, *aletheia*, “língua pura” (W. Benjamin), princípio de subjetividade (Hegel), baseados, inicialmente na crença (*trust*) de Steiner. Noções, portanto,

¹⁵ **enargeia**: O termo retórico **enargeia**, lembra Steiner, significa vividez, apresentação. **Enargeia** é diferente de **energeia**: “enargeia implies the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural. **Energeia** refers to the actualization of potency, the realization of capacity or capability, the achievement in art and rethoric of the dynamic and purposive life in nature. Poetry possesses energeia when it has achieved its final form and produces its proper pleasure, when it has achieves its own independent being quite apart from its analogies with nature and another art, and when it operates as an autonomous form with an effectual working power of its own. (HAGSTRUM. In: STEINER, W. op. cit., p. 10).

Enargeia, em latim, é evidencial, *illustratio*, representation, qualidade que agrada aos sentidos da visão e da audição. É, na verdade, uma das características que definem a *ecfrase*. Para Aristóteles, as imagens mentais produzem a impressão de vitalidade, e para Quintiliano, ao penetrar na imagem visual do ouvinte e envolvê-lo com o tema do discurso, o orador pode persuadir melhor do que somente através do argumento lógico. Para conseguir a **enargeia**, o orador deve usar a sua imaginação visual (*phantasia*) e formar uma cena mentalmente. Só então representa esta visão ao pronunciar a sua fala, evocando imagem análoga, e produzindo sentimentos concomitantes na mente dos ouvintes. Na teoria da **enargeia**, há uma relação recíproca entre as imagens mentais e as emoções. (In: PREMINGER, A. et al. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 399). Minha tradução.

de *paragone*, *ecfrase*, comparatismo, *the sister arts*, de apresentação, espacialidade, temporalidade, texto, intertexto, intertextualidade, escritura, tradução, fidelidade, equivalência analogia e perspectiva traçam as principais linhas da moldura conceitual deste estudo.

1 **PARAGONE: A COMPARAÇÃO ENTRE POESIA E PINTURA E A QUESTÃO DA TRADUTIBILIDADE ENTRE PALAVRA E IMAGEM**

O termo *paragone* aparece na parte introdutória do *Codex Vaticanus Urbinas Latinus*, em 1270, e na *Parte Prima do Libro du Pittura* de Leonardo da Vinci, compilado no século XVI. Trata-se de um documento-chave na obra de Leonardo da Vinci, perdido até o século XIX, quando foi finalmente publicado em 1817¹⁶. Este texto contém a comparação que Leonardo da Vinci faz entre a linguagem verbal e a pictórica. Não podemos esquecer de que a perspectiva como conhecimento e como técnica tinha sido recém descoberta, trazendo a pintura para uma posição privilegiada na discussão sobre as artes. Leonardo da Vinci, seguindo os passos de Leon Battista Alberti, inaugura uma discussão sobre a questão da representação que ainda hoje se mantém atual; a própria teoria formalista, por exemplo, ao discutir as relações entre a palavra e imagem pode lançar mão das idéias de Alberti e de Leonardo da Vinci, uma vez que, já no século XVI, o gênio renascentista da interdisciplinaridade considerava a pintura como uma linguagem.

Antes, porém, de dar prosseguimento ao tema do *paragone* em si, tal como foi codificado e aplicado por Leonardo, faz-se necessária a inclusão do nome de Leo Battista Alberti e de sua importância para o desenvolvimento de uma teoria sistemática da arte inaugurada pelo seu *De Pittura*, razão pela qual incluímos alguns comentários retirados da edição brasileira intitulada *Da Pintura*¹⁷, e das análises que Leon Kossovich e Cecil Grayson fazem na apresentação e na introdução da mesma.

¹⁶ Publicado, pela segunda vez, em 1939.

¹⁷ ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

1.1 LEON BATTISTA ALBERTI

Em 1435, *De Pittura*, de Leon Battista Alberti, surge como um tratado humanista de arte sem precedentes. É um texto estruturado sobre os antigos tratados de retórica, um caso típico de apropriação dos modelos de literatura clássica a serviço da discussão teórica sobre a pintura.¹⁸ No Livro Terceiro, Alberti atribui ao pintor o estatuto de artista, mais do que o de técnico (ou matemático), associando-o ao literato. O pintor deve, diz ele, adquirir conhecimento literário dos poetas e oradores, o que lhe auxiliará na composição de sua *historiae*; na realidade, o verdadeiro teste do pintor, o qual a grande virtude é a invenção, sem a qual a pintura não pode dar prazer. *Inventio*, também na pintura, existe no nível da idéia, além da contingência pictórica, da realização material. É o ato imaginativo de conceber a história, de encontrar o material temático a ser representado, a razão pela qual os pintores deveriam ser literatos. *Inventio e historia* pertencem ao âmbito do discurso literário.

Da pintura é o primeiro texto teórico sobre a pintura construído sobre a geometria e a retórica, a partir do qual o próprio Leonardo da Vinci parte para escrever o seu famoso *Libro di Pittura*. O livro, dedicado a Brunelleschi, o inventor da perspectiva, relata, pela primeira vez, as leis da perspectiva que dominaram a arte ocidental a partir de então. Além disso, também é um exemplo de crítica a partir de uma nova concepção de arte vista como atividade ética e cognitiva. Baxandall, em *Giotto y los oradores*¹⁹, ao comentar sobre os humanistas, diz que, apesar de aficionados em estabelecer analogias entre pintores e escritores, foram pouco especulativos ao estabelecer relações teóricas gerais entre a pintura como atividade intelectual e seus estudos das humanidades; mesmo assim, diz ele, o conceito de pintura de Alberti é, inegavelmente, fruto do humanismo retórico²⁰.

Quando Alberti trata da composição, não se refere apenas a superfícies; abarca a história, o mais elevado dos objetos do pintor. É um conceito central que explicita o *ut pictura poesis* horaciano, que põe em paralelo a poesia e a pintura. A narrativa é determinada por

¹⁸ É interessante lembrar que *De Rethorica Libri V*, de Jorge Trebisonda, considerado o primeiro tratado humanista global, segundo definição de Baxandall (1996), tinha recém sido publicado.

¹⁹ BAXANDALL.M. *Giotto y los oradores: la vision de la pintura em los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica-1350-1450*. Madrid: Colección La Balsa de La Medusa, 1996.

²⁰ Idem, p. 176.

propriedades do discurso do poeta e do orador, razão pela qual Alberti exorta os pintores a freqüentá-los.²¹

Leon Kossovich, na Apresentação do *Da Pintura*, afirma que “do paralelismo, segue-se a retorização da pintura, operada por preceitos e conceitos (...) de Cícero e de Quintiliano”²²: retórica traduzida, a pintura constitui-se como uma articulação entre as partes canônicas da retórica (invenção, disposição, elocução, ação e memória) e as da pintura (circuncisão, composição e recepção de luzes). Kossovich diz que, por não serem homólogas essas partes, tradução tem alcance tópico, idéia essa que deverá ser desenvolvida nos capítulos subseqüentes.

No Livro Terceiro, Alberti exemplifica a *inventio*, primeira parte da retórica através da *ecfrase* da *Calúnia*, quadro pintado por Apelles (Antigüidade) e por Botticelli (Renascimento)²³. “(...) a invenção, a disposição, a elocução e ação, com seus conceitos e preceitos, operam no texto albertiano, articulando-se principalmente no que se refere à ‘composição’”²⁴, diz ele.

Cecil Grayson, na *Introdução* ao livro, nos faz ver as relações que Alberti inaugura entre a pintura contemporânea e as tradições clássicas de arte, de história e da literatura.

Na verdade, as teorias do *Da Pintura* dependem das tradições poéticas e retóricas, o que não surpreende, dada a afinidade entre a poesia e a pintura, entre a pintura e a retórica, aceita já na Antigüidade greco-romana e retomada pela nascente crítica do século XIX. Mas, enquanto os antecessores iam pouco além da repetição de formas gastas pelo paralelismo, Alberti construiu um sistema e um conceito de arte e de artista, o que, porém, não teria sido tão importante, se não tivessem sido idealizados em função de valores absolutos da pintura. Mesmo assim, trata-se da primeira aplicação racional e coerente de uma teoria empírica da visão humana à arte e à técnica da pintura, fazendo uso tanto das tendências naturalistas da arte como dos conhecimentos de ótica. A idéia de pintura como uma janela, que corresponde a uma intersecção da pirâmide visual, também chamada de “véu”, dividido em quadrados que se colocava entre o artista e o objeto de representação, por exemplo, é uma aplicação concreta e direta de conhecimentos da física e da matemática a serviço da arte.

²¹ p. 22. Quanto a esse assunto, mais adiante trataremos da análise feita por Baxandall sobre as relações entre a retórica, a poética e a pintura, em *Giotto y los oradores*.

²² ALBERTI, L. B. Op. cit., p. 22.

²³ Idem, p. 30.

²⁴ Idem, p. 23.

Essa idéia, que nos dias atuais está sendo retomada pela teoria e pela crítica literária, reflete, na realidade, a busca da expressão do homem total, preocupação marcante do espírito renascentista que está registrada pelas obras de Alberti e de Leonardo. Tal constatação torna-se relevante não como mera citação histórica *per se*, mas justamente como perspectiva do processo histórico e do desenvolvimento das molduras conceituais e perceptivas através das quais configuramos a nossa leitura do mundo presente. Esta singela arqueologia do saber teórico-crítico, relacionada com a arte e com a literatura, visa à ratificação tanto das tendências interdisciplinares como práticas epistemológicas válidas, quanto da natureza textual da linguagem visual, que volta às discussões na modernidade teórico-crítica, principalmente a partir da ampliação e da relativização do próprio conceito de texto, como diz Roland Barthes, quando fala sobre a representação em *O óbvio e o obtuso*:

(...) há um momento, um nível da teoria (do Texto, da arte) em que os dois se misturam; é possível afirmar que a mais figurativa das pinturas nunca representa (nunca copia nada), mas procura apenas um Nome (o nome da cena, do objeto); mas também é possível (embora hoje mais escandaloso) dizer que a menos “figurativa” das pinturas representa sempre alguma coisa: ou a própria linguagem (..) ou o dentro do corpo como dentro, ou melhor, a fruição.²⁵

De acordo com o verbete *text* da *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*²⁶, o texto assume o texto de todas as disciplinas, a natureza tropológica (retórica) de todo o conhecimento. Todos lêem e escrevem uns aos outros e traduzem uns aos outros, sem levar em conta a natureza primária ou secundária ou os limites disciplinares. O texto transforma as relações entre a leitura e a escrita e, até mesmo, a própria relação das instituições acadêmicas; no âmbito da obra, o conhecimento é transmitido; no âmbito do texto, o conhecimento é produzido, e essa produção está sempre aberta a ser questionada. Sendo assim, ao tomar como premissa a natureza textual da imagem pictórica, reforça-se a hipótese de que seja possível a tradução da poesia em pintura e da pintura em poesia, sendo tradução entendida como processo sempre aberto de produção textual.

A idéia da *história* na pintura não é inteiramente nova, pois já estava implícita na longa tradição da comparação entre poesia e pintura. Era evidenciada na forma retórica da *ecfrase*. O conceito surge espontaneamente. O que é novo em *Da Pintura* é a elevação da história como escopo principal do pintor²⁷.

²⁵ BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 192.

²⁶ Op. cit., p. 1277.

²⁷ Op. cit., p. 61.

O pintor ideal, para Alberti, é um quase deus que interpreta e recria o mundo. Deve ter conhecimento de diferentes âmbitos, como a geometria, a natureza, os poetas e prosadores, as artes, as paixões da alma, e sua mente aberta a críticas e conselhos. A atividade do pintor é a do homem inteiro e da sociedade da qual faz parte. Suas obras dão forma à relação entre o homem e o seu ambiente, no sentido técnico, moral e estético. Cecil Grayson ainda acrescenta no final de sua *Introdução*:

ele investigou e formulou as razões e os objetivos da pintura, não porque fosse um excelente pintor, mas porque tinha estudado a história e a literatura, a natureza e a arte, a ótica e a matemática, e concebia a pintura como a representação racionalmente organizada da atividade humana e do ambiente em que ela se desenvolve. Com Alberti a pintura entra realmente no âmbito da cultura humanística e se torna expressão visual de uma concepção harmoniosa da vida e do mundo que deleita e instrui todo aquele que com ela entra em contato.²⁸

No Livro Primeiro, encontra-se uma descrição da multiplicidade de ângulos, de pontos de vista, de olhares sobre superfícies e imagens, que se desdobram e se entrecruzam, e acabam representadas parcialmente na intersecção da pirâmide delimitada pelo pintor, o que pode muito bem descrever a representação do espaço da vanguarda modernista.

(...) Ora, como com um só olhar não se vê apenas uma, mas muitas superfícies, investigaremos de que modo se vêem muitas superfícies juntas. Mas já se viu que cada superfície tem em si sua pirâmide, cores e luzes. Mas como os corpos são cobertos pelas superfícies, todas as superfícies dos corpos vistas conjuntamente, formam uma pirâmide carregada de tantas pirâmides menores quantas são as superfícies que se vêem com aquele olhar (...). Quando, porém, se trata de uma única superfície de tela ou de parede, (...) convirá fazer em algum lugar uma intersecção através da pirâmide para que o pintor, ao pintar, possa exprimir com suas linhas tais orlas e cores. Se essas coisas se passam como disse, quem olha uma pintura vê certa intersecção de uma pirâmide. Não será, pois, a pintura outra coisa que a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície, de acordo com certa distância e posição do centro e o estabelecimento de luzes?²⁹

No Livro Segundo, ao tratar da história e dos “limites para os quais, em certo lugar, traçamos nossas linhas”, encontramos uma série de conceitos e preceitos que comprovam a validade e a atualidade do *Da Pintura* como texto verdadeiramente fundador do pensamento moderno e de uma atitude teórico-crítica comparatista. Este é um texto que, em 1436, instaurou conceitos e propôs uma sistematização da teoria da arte que se manteve atual ao longo dos últimos cinco séculos. Princípios e conceitos tais como forma e função, organicidade, coerência, adequação, prazer estético, multiplicidade, desfamiliarização, concisão, abertura e ambigüidade da obra de arte, importância dos espaços vazios, sentido

²⁸ Idem, p. 70.

²⁹ Idem, p. 88.

explícito e sugerido, oposição de elementos diferentes como fonte de significação, sentido provisório e contraste cópia-criação³⁰ estão claramente expostos por Alberti.

Entende-se que seja necessária a tomada de consciência em perspectiva histórico-crítico-teórica de tais princípios renascentistas, posteriormente retomados pela revolução romântica, pelo estruturalismo e formalismo, pela modernidade crítica, não apenas como atribuição de créditos à fonte, mas como compreensão mais profunda e mais extensa dos modelos teóricos que repetimos ou que negamos em nossa prática crítica.

Tendo essa tomada de consciência como um dos objetivos deste capítulo, busca-se, na história da arte, na filosofia, nas declarações de poetas, pintores e tradutores, subsídios para dar sustentação aos pressupostos interdisciplinares deste trabalho, por entender que, a partir da concepção humanista do renascimento, foi instaurada uma forma de olhar e de representar liberadora da percepção e que, apesar de uma certa paralisia cientificista sofrida posteriormente, parece hoje voltar com força total e com significância renovada, fornecendo instrumentos mais adequados para se entender os processos de leitura, de interpretação, e de tradução.

³⁰ **forma e função/ organicidade/ coerência:** “Assim, pois, em toda pintura deve-se tomar cuidado para que cada membro cumpra seu ofício e que nenhum deles, por menos que seja a articulação, fique sem ter o que fazer.” “Seria horrível numa face viçosa e cheia colocar braços e mãos secas pela magreza. Se alguém pintasse Aquêmida, encontrado por Enéias na ilha com o rosto como Vergílio descreve, mas os membros sem a magreza correspondente, esse seria um pintor ridículo. Por essa razão convém que os membros se conformem com uma determinada especificidade. Gostaria que os membros correspondessem a uma cor porque não fica bem para quem tem uma face rosada, branca e venusta ter o peito e outros membros manchados e sujos.”

adequação: “na composição dos membros devemos seguir o que se disse a respeito do tamanho, da função, da especificidade e da cor. É preciso que todas as coisas tenham curso de acordo com dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã. (...) Convém que no seu conjunto os corpos, pelo tamanho e ofício, sejam adequados à história. (...) Todos os corpos, portanto, devem ser adequados em tamanho e ofício com tudo que acontece na história”. p. 119.

valor e prazer estético: “a história (..) deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará pelo deleite e movimento de alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos”. p. 119.

multiplicidade/desfamiliarização: “a primeira coisa que proporciona prazer na história é a variedade e copiosidade das coisas, (...) na medida em que sejam diferentes do antigo e do habitual. p. 120.

contenção/ concisão / o sugerido, espaços vazios: “mas eu gostaria que essa riqueza fosse ornada de uma certa variedade e fosse ainda moderada e grave de dignidade e discrição. Critico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra. Por isso não me parece que uma tal história faça alguma coisa de digna; ao contrário, enreda-se no tumulto. E talvez quem sobretudo deseja a dignidade na sua história terá o prazer na solidão. (...) um certo justo número de corpos proporciona não menos dignidade”. p. 120.

Forma/sentido explícito e sugerido: Fala da representação que Timantes de Chipre faz de Menelau: “tendo consumido toda sua arte ao mostrar a dor de Menelau, não tendo como mostrar a tristeza do pai, envolveu-lhe a cabeça com pano e dessa forma deixou que se imaginasse a dor crudelíssima que não se via”. p. 124.

complementação dos opostos, oposição e significado: “note-se que a sombra corresponde sempre à luz da outra parte, de tal modo que nenhum corpo terá parte alguma iluminada se a outra não for escura./ “a composição bem feita do branco ao lado do preto tem tal força que os vasos, por meio dela têm a aparência de prata, de ouro, de vidro, e parecem brilhar”. p. 130.

Além disso, quando Alberti se refere à natureza da representação, à habilidade, à arte, mais do que ao sentido explícito, diz que “há muito mais admiração e elogio para o artista que imita os raios de ouro com as cores” (do que com o próprio ouro), dando a entender que valoriza mais o sentido construído a partir de um código, representado, simbolizado, do que a forma simplesmente reproduzida, o que reitera sua contribuição para a teoria da representação artística de natureza metafórica e *recriativa* da contemporaneidade.

Seu conceito central de composição, *compositio*, referia-se ao modo em que os objetos aparecem colocados, uma hierarquia de formas na qual cada elemento é valorizado em função do papel que desempenha no efeito global da obra. Como humanista, escrevia para humanistas e dependia de fatores humanistas para se comunicar, pois a noção de *compositio* era uma metáfora de grande precisão que transfere à pintura um modelo de organização derivada da retórica.

No Livro Terceiro, salienta os valores morais e a necessidade de o pintor ser bem instruído em artes liberais, geometria, poética, retórica:

a companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores: dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma.³¹

O sistema de composição pictórica global do *De Pittura*, fruto da crítica de arte humanística, dependia do hábito da analogia entre escrever e pintar, o hábito da metáfora crítica, a disponibilidade no sistema retórico de termos adequados para tal metáfora, o pressuposto de que uma arte é por definição sistemática e que pode ser ensinada por regras. Alberti usa imagens humanísticas, inverte a analogia pintura-escritura, convertendo-a em analogia escritura-pintura, e ousa exigir da pintura uma estrutura similar às orações periódicas.

³¹ ALBERTI, L. B. Op. cit., p. 139.

1.2 O PARAGONE DE LEONARDO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text of the Codex Urbinas, de Claire Farago³² e o *Libro di Pittura*, de Leonardo da Vinci, editado pela Biblioteca Della Scienza Italiana e pela Commissione Nazionale Vinciana, em 1995, foram as principais fontes bibliográficas para a discussão da contribuição de Leonardo da Vinci para este trabalho.

Atualmente, o *Paragone* (ou o *Trattato*, como foi posteriormente denominado) tornou-se um texto indispensável para as análises comparativas das artes em geral. Inaugura uma nova forma de literatura, especialmente sobre o debate histórico, a reclassificação das artes e as ciências. Leonardo da Vinci considera a pintura como uma linguagem e como uma forma de conhecimento e propõe uma nova posição para a pintura na hierarquia das ciências, estabelecendo, portanto, um debate sobre a classificação do conhecimento humanista, que era extremamente polêmico durante os séculos XV e XVI. As ciências eram consideradas inter-relacionadas e não autônomas, como mais tarde passaram a ser concebidas.

O debate sobre as artes, segundo Farago, surgiu a partir de duas tradições retóricas medievais: o conceito de poesia dramática e a literatura crítica relacionada ao estilo, originadas de Aristóteles, Teophrastus, Quintiliano e Cícero. Estes dois últimos diziam que a imitação ideal era a síntese de muitas virtudes de estilo e citam pintores e escultores como modelos exemplares para a imitação literária.

A pintura, tradicionalmente, sempre foi uma área que gerou polêmica quanto ao campo do conhecimento a qual pertenceria, o que vem reafirmar, também, a natureza da imagem e a pertinência da discussão de caráter interdisciplinar e comparativo sobre o assunto, uma vez que a imagem pictórica compartilha características composicionais, estruturais e essenciais com diversos campos, tais como a matemática (Da Vinci), a retórica, a poesia, a geometria, entre outros. No século XVI, pela primeira vez, a pintura adquire uma ligação ambivalente com o *Quadrivium* e com o *Trivium*³³.

³² BRILL, E.G. Leiden, 1992 *Brill's Studies in Intellectual History*. v. 27.

³³ *Quadrivium*, o mais avançado, compreendia as ciências matemáticas: aritmética, geometria, astronomia e música. O *Trivium* incluía a gramática, a lógica, a retórica e a oratória.

Dentro desses princípios, acreditava-se que

as ciências mais elevadas, ou seja, as teóricas, deveriam conter os princípios demonstrados nas disciplinas físicas subordinadas, e que a ciência mais elevada deveria incluir os princípios das mais inferiores. Mas, se por um lado, os primeiros humanistas, como Petrarca, propunham que a eloquência deveria estar junto à Filosofia, no topo da hierarquia, os escolásticos estavam mais interessados em elevar a perspectiva, a qual eles incluíram no *Quadrivium* para o grupo das disciplinas matemáticas ensinadas, na porção mais alta do *curriculum* universitário a partir do início do século XVI. Indiretamente, portanto, a Poesia e a Perspectiva já competiam por reconhecimento no cânone revisado das artes liberais.³⁴

Esta questão é também discutida por Curtius, em “A teoria da arte de Calderón e as *artes liberales*”. Diz ele que a exumação do texto de Calderón, de 1527, publicado em 1781, o *Tratado em defesa da nobreza da pintura*, permitiu a reconstrução de uma teoria da poesia, até então desconhecida, que envolve a questão “do sistema das artes liberais e sua relação com a atividade artística do homem”³⁵.

A pintura pressupunha o estudo fundamental da teoria da proporção e a capacidade de efetuar a harmonia das partes conectadas ao todo, da mesma forma que uma ciência. Segundo Curtius, essa teoria da imitação contém uma ambivalência interna entre a representação fielmente modelar do real e os processos idealizadores ecléticos. É, porém, só a partir do século XVI que o conceito neoplatônico da idéia em arte torna-se mais e mais evidente³⁶.

Calderón, na verdade, desenvolveu as teorias espanholas da perspectiva das quais se tem notícia a partir de 1526 (Diego de Sagredo), portanto simultâneas às do renascimento italiano de Vasari e de Leonardo³⁷. No texto de Calderón, a pintura passa a ser a arte das artes. “Servindo-se de todas, a todas domina”. Diz Calderón que a gramática contribui com suas concordâncias (harmonia entre as partes variáveis do discurso), e que, assim, cabe à pintura atribuir, ao lírio, o branco, ao cravo, o vermelho, pois do contrário, cometeria “solecismos”. E de maneira semelhante, afirma, a pintura é servida pela dialética – aqui a comprovação é um tanto difícil – e pela retórica. Pois, como as palavras, a pintura pode comover a alma. Afirma,

³⁴ Op. cit., p. 64.

³⁵ CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 679.

³⁶ Há extensa bibliografia sobre o assunto. Dentre os autores mais citados estão Vasari, Lomazzo e Zuccari. Entre os teóricos contemporâneos, ver Panofsky. *Idea*, 1924.

³⁷ A primeira versão de *Trattato di Pittura*, de Vasari, é de 1435, mas a divulgação de seu manuscrito, com as idéias iniciais desenvolvidas, só ocorreu em 1568. A primeira notícia sobre o texto de Leonardo é de 1498, mas como o seu *Trattato* é, na verdade, uma compilação de diferentes documentos escritos em diferentes momentos – *molteplici influsi così recepti dal giovane pittore troverano una formulazione teorica solo più tardi, (...) quando Leonardo inizierà la compilazione sistematica di osservazioni sulla pittura in generalli e sui problemi di ottica,prospettiva, anatomia e fisionomia*, como diz Carlo Pedretti na introdução do *Livro di Pittura*, p. 15; 1546 é a data da compilação do *Códice Vaticano Urbinate*, lat 1270.

ainda, que se a aritmética e a geometria dão a ciência da proporção e da perspectiva, e que se a música tem a missão de cativar o espírito com imagens sonoras, a pintura cativa-os com ritmos não menos harmônicos, com a vantagem que o sentido da visão tem sobre o da audição; e especialmente quando o horizonte, ao longe, se cora com nuvens e céus, trazendo com ele a força imaginativa para a contemplação dos astros celestiais e planetas. A gramática, portanto, contribui para a pintura com as suas concordâncias, a dialética com as suas conseqüências, a retórica com a sua persuasão, a poesia com suas artes de invenção, a oratória com as suas energias, a aritmética com seus números, a música com suas harmonias, a simetria com suas medidas, a arquitetura com seus planos, a escultura com suas formas, a perspectiva e a ótica com sua ampliações e reduções e, finalmente, a astrologia, com seus signos para o conhecimento das imagens celestes³⁸.

Na verdade, escritores da Antigüidade também já inferiam a relação subjacente entre as artes. Usavam, por exemplo, termos como “lucidez”, “brilho”, “vividez”, “obscuridade” para descrever um estilo verbal. Leonardo da Vinci, na verdade, apropria-se de uma longa tradição, iniciada na Antigüidade, e apresenta uma síntese da evolução histórica, sendo o seu trabalho, portanto, emblemático da noção de clássico e de tradição tal qual T. S. Eliot formula em seus dois ensaios “Tradition and the Individual Talent”, e “What’s a Classic”³⁹.

Vejamos alguns dos principais exemplos encontrados. Já na Antigüidade, Simonides de Ceo, mais tarde citado por Plutarco, afirmou que a poesia era uma pintura falante e que a pintura era uma poesia muda. Platão (Philebus 39a) diz que a função da opinião (relacionada à estética) vem através da memória e reside na imaginação. A imaginação, para ele, é um pintor que, depois que o escriba faz seu trabalho, desenha imagens na alma das coisas que descreveu. A fantasia (ou imaginação), portanto, regula a conduta futura oferecendo uma apresentação concreta da opinião, que age como um espelho porque recebe do pensamento e retribui à visão. Sendo assim, os produtos da fantasia refletem a idéia mais elevada de forma concreta e individual, um perfeito objeto da visão que é, para ele, mais elevada do que o pensamento discursivo.

Aristóteles também afirmou que as duas artes eram imitações da natureza, e que a memória, a busca de uma imagem mental posta em movimento na região da mente onde reside a afeição. Tucídides declara que a poesia era igual à pintura. Dentre todos estes,

³⁸ CURTIUS, E. R. Op. cit., p. 682.

³⁹ *What’s a Classic e Tradition and the Individual Talent*. In: KERMODE, F. (ed.) *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975.

Horácio assume uma posição de destaque com sua teoria *ut pictura poesis*, especialmente significativa, pois explícita, precocemente, uma atitude comparatista e interdisciplinar. Quintiliano relaciona a pintura à retórica. Quando discute a *enargeia*, refere-se ao relevo da pintura e da escultura para sugerir a forma com que uma imagem verbal não discursiva reforça a representação verbal e diz que a linguagem figurada persuade o ouvinte, exagerando a clareza de um evento através da descrição pictórica de determinados detalhes que inscrevem uma imagem inesquecível na imaginação do ouvinte⁴⁰.

Cícero afirma que, ao ler Homero, parece que vemos a natureza retratada. Ainda quanto aos textos de Philostratus (*Imagines*), de Callistratus (*Descriptions*) e às *Metamorfoses*, de Ovídio, Farago lembra que, se as imagens a que se referiam esses textos estão perdidas, ou se foram sempre imaginárias, esses exercícios literários reinterpretem a velha comparação entre a poesia e a pintura de forma que a poesia complementa diretamente a arte visual. Durante a Idade Média, Santo Agostinho dedica especial atenção à função didática das iluminuras. Diz ele que elas iluminam o significado e que não são puramente decorativas, diferenciando o bom artifício, aquele que instrui, que carrega significado, do mau artifício, ou puramente decorativo.

Na *Bíblia pauperum*, por exemplo, instrumento amplamente usado para a evangelização da população analfabeta, as imagens eram indispensáveis. O próprio Leonardo da Vinci diz, em relação a isso, que o artifício é valioso se for substantivo, se não só deleitar, mas também comover e instruir, já antevendo, portanto, as teorias que não mais dissociam forma e função. As cores retóricas⁴¹, por exemplo, embelezam o texto com figuras de linguagem, ao mesmo tempo em que estabelecem conexões intertextuais, ambivalências com valor lexical e simbólico. Na verdade, inúmeras discussões medievais sobre associações entre imagem, razão discursiva e modelos silogistas de inferência provam que Leonardo da Vinci realiza uma síntese teórica dos opostos, quando afirma que as imagens eram uma forma de discurso contido.

Em *Literatura européia e idade média latina*, E. R. Curtius, no capítulo sobre o maneirismo, faz uma alusão às poesias figuradas, dizendo ser esse o maior triunfo da virtuosidade maneirista, a união do artifício gramatical ao métrico. São, diz ele,

⁴⁰ In: FARAGO, op. cit, p. 69.

⁴¹ WENDY, S., em *The Colours of Rethoric* analisa as teorias mais representativas das artes comparadas, desde a analogia entre a poesia e a pintura, a contribuição da teoria do signo, as artes espaciais contrapostas às artes temporais, a abordagem estruturalista.

poesias cuja apresentação gráfica ou tipográfica imita a figura de um objeto: asa, ovo, machado, charamela. Chegaram até nós no corpus dos bucólicos gregos e na Antologia Grega. Sob Constantino, Porfirio, Optaciano renovou esse artifício em latim. Seguem-se Alcuíno e Rábano Mauro. O helenismo do século XVI resistiu à aceitação dessa sutileza. Mellin de Saint-Gelais (1481 a 1558) escreveu um poema na forma de um par de asas. Na literatura persa há poesias figuradas que imitam, com linhas de versos, troncos e galhos de árvores e para-sóis com varetas de madeira.⁴²

O uso das imagens no cristianismo medieval era limitado e até certo ponto controlado pelo receio à idolatria. Mas, como a “palavra”, no entanto, tinha que ser transmitida aos analfabetos, a imagem tinha que se submeter à estrutura e construção do signo verbal: a imagem como significante deve perder a sensualidade material. Norman Bryson⁴³, em *Word and Image*, no capítulo intitulado “Discourse, Figure”, comenta alguns pontos que considero essenciais para a compreensão das afinidades entre a palavra e a imagem. Sobre os vitrais da catedral de Canterbury, afirma que a natureza material-visual, expressa pela transparência do signo, passa a ser lugar de trânsito, através do qual o olhar busca atingir seu objetivo final, ou seja, a palavra, exemplificando a natureza discursiva do signo figurativo. Além disso, declara que a imagem é menos importante *in praesentia* do que como memória antecipada: o momento do impacto pode ser intenso, mas somente no sentido de que a impressão visual continue ressoando no interior da mente depois de cessar o ato de contemplação da imagem real. Qualidades presentes são subordinadas às qualidades futuras, e as que deverão permanecer são aquelas que se aglutinam ao redor dos componentes verbais. Os aspectos puramente visuais, não ancorados no texto, serão logo esquecidos⁴⁴.

“How does the Crucifixion resemble the lamb at Passover? Because the legend tells so. He who was as spotless as a lamb sacrificed himself for mankind”⁴⁵. A imagem vista através do texto, e vice-versa, cria um segundo nível de textualidade; essa redundância estabelece os limites de leitura e garante o fechamento da imagem e do texto, o que não ocorre quando lidos ou observados independentemente.

Várias formas de literatura associando a imagem pictórica com a verbal surgiram durante a Idade Média e, principalmente, a partir da divulgação dos novos métodos de impressão durante a Renascença. Entre eles, podemos citar *Empresa*, *Livro das Horas*, *Emblema*,

⁴² CURTIUS, E. R. Op. cit., 355.

⁴³ *Word and Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

⁴⁴ O autor elabora tais princípios através da observação dos vitrais da catedral de Canterbury, que contém, além das representações das imagens bíblicas, textos que acompanham estas imagens, a fim de garantir a “correta” decodificação, reiterando a função didática dos vitrais nas catedrais medievais.

⁴⁵ Idem, p. 3.

Emblem-Books, *Altar Poem*, *Pattern Poem*, *Pruning Poem*, sem dúvida alguma, raízes formais e conceituais da poesia metafísica, da poesia moderna, da poesia concreta e da valorização do visual que caracteriza os meios de comunicação de hoje, dos quais passo a apresentar alguns exemplos.

Empresa é um exemplo de complementaridade entre palavra e imagem, perfeitamente integradas na intenção de comunicar aquilo que só a relação das duas é capaz de fazer. Há quatro condições na figura da empresa para que seja perfeita: verdade, simplicidade, nobreza e proporção.

De acordo com Adma Muhana,

empresa de voto de uns é uma composição de corpo pintado e juntamente de mote, para dar a entender alguma particular proposta do homem; e de parecer de outros, a meu ver melhor, empresa é a explicação de um conceito, feito por meio de figura de alguma coisa natural, ou artificial, mediante a semelhança, acompanhada de breves ou compendiosas palavras. Suas partes são coisas e palavras, ou, como outros dizem, e mote, que são o que vulgarmente chamam de corpo e alma. São tão necessárias que uma não serve sem a outra e assim se devem ligar uniformemente.⁴⁶
A empresa é uma muda comparação do estado e do pensamento de seu autor com a coisa que nela é figurada, e assim não pode ser uma boa comparação se não é de diversa espécie da coisa comparada (...),⁴⁷

o que mostra estar a comparação nas raízes da significação, das formas, dos códigos⁴⁸.

Livro das Horas é um livro de orações ilustrado, semelhante a um breviário, usado pelos padres, organizado de acordo com as horas do Divino Ofício nos mosteiros. Surgiu no século XII e logo se popularizou na França e nos Países Baixos. Alguns eram extremamente belos, ilustrados com requinte artístico, como, por exemplo, O livro de Duc de Berry, intitulado *Très Riches Heures*, do século XV, ilustrado pelos irmãos Limbourg. O exemplar continha o calendarium usual, Os Salmos, as Litanias, a Oração dos Mortos, a Adoração da Cruz, Devoção do Espírito Santo, entre outros. O *Utrecht Psalter*, do século IX é outro exemplo. Trata-se de um comentário pictórico literal dos salmos, verso a verso.

Seus aspectos mais significantes estão relacionados aos conceitos de tempo e de espaço. Num único espaço pictórico, assuntos díspares são justapostos de forma irracional. A luz, por exemplo, e fundos impressionistas de pinturas de paisagens antigas, são usados para sugerir, nunca para definir espaços habitados por seres criados. São, no entanto, metáforas mais do que representações do século XII. Suas últimas versões do manuscrito vão além da tradução

⁴⁶ MUHANA, A. *Poesia e pintura ou pintura e poesia. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 152.

⁴⁷ Idem, p. 154.

⁴⁸ Idem, p. 152.

da paisagem para a pura caligrafia, diz Salter. As figuras dançando, lutando, rezando são, ao mesmo tempo, apresentações tão rasas quanto a página do manuscrito e tão profundas quanto o significado total do texto dos Salmos⁴⁹.

Emblema é uma composição moral que consta de título, figura e versos. No título, mostra-se o intento; na figura, a moralidade; e, nos versos, explica-se a figura⁵⁰.

(...) sendo emblema pintura, é poesia e sendo poesia, é pintura; e tomada ainda a pintura de parte, como também a poesia, ambas são causas de clareza, com que nosso ânimo se alivia, como diz Bartolomeu Anulo, em *De Picta Poesis*, Lyon, 1552.⁵¹

Emblem-book é um livro de imagens simbólicas com um mote. As imagens costumavam ser gravuras ilustrativas do mote, mais uma explicação ou uma exposição. Um dos primeiros conhecidos foi o *Emblematum Liber*, de 1522, do escritor milanês Alciati. Na Inglaterra, o primeiro conhecido foi o de Geoffrey Whitney, *Choice of Emblems*, de 1586. O mais famoso, no entanto, foi o de Francis Quarles, *Emblemes*, de 1635. Mais ou menos na mesma época, George Wither produziu *A Collection of Emblemes*. Alguns autores escreviam versos na forma dos objetos que representavam, como cruzeiros, altares, e *carmen figuratum*. William Blake reviveu essa forma em *The Gates of Paradise*, em 1793⁵².

Também conhecido por *carmen figuratum* (poema em forma de “L”), é um poema no qual os versos ou estrofes, dispostos na página, tomam a forma do assunto do poema. Acredita-se que esta prática tenha sido iniciada pelos poetas persas no século V e revivida na

⁴⁹ SALTER, Elizabeth. *Encounters. Essays on literature and the visual arts*. London: StudioVista, 1971. p. 10.

⁵⁰ **Emblema**: é o painel central com representação de figuras em mosaicos gregos e romanos. **Emblemata**: geralmente feitas em *opus vermiculatum*, trabalho em tessela (cubos de mosaico) e debruado com desenhos florais ou geométricos em trabalho de mosaico mais rústico. Os primeiros trabalhos datam de 200 A.C. **Emblem-Book**: neste tipo de livro, imagens simbólicas de motos em verso ou/e também acompanhadas por um comentário em prosa. Originado da alegoria medieval e do bestiário, é um gênero pictórico-literário italiano do século XVI, que se popularizou no século XVII na Europa. Na Renascença, tinha uma função didática e estética. Como toda imagem poética, é um emblema potencial. É fácil deduzir porque a literatura emblemática floresceu no século XVII, quando o gosto pela comparação, pela metáfora e pelo conceito estava em alta. Os Países Baixos foram o centro deste tipo de manifestação artística. Um exemplo famoso dos *emblem-books* é o *Amorum Emblematum*, de Vaenius, em que metáforas de Ovídio, Petrarca e de outros autores são representadas pictoricamente. Os livros holandeses foram amplamente traduzidos, plagiados, reimpressos com textos e gravuras diferentes. Em várias línguas, circulavam entre os amantes e eram considerados “enciclopédias do amor”. Os calvinistas e jesuítas usaram o gênero como propaganda religiosa (*Vaenius' Amori Divini Emblemata*-1615), na qual Ovídio e Cupido são substituídos por Santo Agostinho. (Encyclopaedia Britannica, 1982, vol. III, p. 870-872).

⁵¹ ALMEIDA, M. P. In: MUHANA, A. *Poesia e pintura ou pintura e poesia – Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 160.

⁵² CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1992. Para maiores informações sobre o assunto, ver FREEMAN, R. *English Emblem-book*.

Renascença por poetas como Wither, Quarles, Herrick e Herbert. Os exemplos mais famosos são os poemas *The Altar* e *Easter Wings*, do metafísico Herbert. Dylan Thomas, (*Vision and Prayer*), Rabelais (*Épilenie*, em forma de garrafa, em homenagem a Baco), Apollinaire (*Il Pleut*, in: *Calligrammes*) são outros exemplos bem conhecidos.

De origem oriental, as suas linhas são arranjadas em uma ordem física para sugerir ação, movimento, estado de espírito. Figuras geométricas são comuns, assim como asas, ovo, seta. Poetas bucólicos gregos são os primeiros a produzir esse tipo de poesia. Outros, como, por exemplo, Símbias de Rhodes (século IV a.C.), Herbert, Apollinaire, E. E. Cummings, só para citar alguns nomes de diferentes épocas, também trabalharam a forma física visual do poema em harmonia com o tema.

Pruning Poem poderia ser chamado de “poema podado”, uma vez que, nessa forma rara de poema, a segunda e a terceira rimas de cada estrofe são formadas podando a primeira consoante da rima precedente. *Paradise*, de George Herbert, é um exemplo:

I blesse thee, Lord, because I grow
Among thy threes, which in a row
To thee both fruit and order ow.

O artigo Poesia Visual – reciclagem e inovação, de Philadelpho Menezes⁵³ – chama a atenção para as diferenças entre poesia visual e poesia concreta. Diz ele que “poesia visual é um termo genérico que agrega, que contém em seu interior, as diversas poéticas visuais, incluindo a poesia concreta”, não devendo essa ordem ser invertida, e que, após o movimento concretista, não se esgota a visualidade da poesia. Para ele, a poesia concreta é uma das últimas manifestações das vanguardas dos anos 1910 e 1920, uma última “poética de experimentação visual centrada na predominância da palavra sobre outros códigos que lhe são agregados”⁵⁴.

Philadelpho Menezes, então, apresenta o que ele chama de “um esquema que faz um mapa semiótico das formas de poesia visual”, baseando-se nos “modos de cruzamento da

⁵³ In: *Imagens*. Literatura e imagem. Unicamp, jan./abr., 1996, n. 6.

⁵⁴ Op. cit, p. 41.

palavra com a imagem”. Divide as poéticas visuais em três tipos: a) poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra⁵⁵; b) poemas em que a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra;⁵⁶ c) poemas em que a visualidade está em formas gráficas integradas à palavra, como o objetivo de revelar modos de reciclagem já conhecidos, e “apontar para a inovação da poesia visual pós-concretista”⁵⁷.

Tomás de Aquino (*De Anima*), ao se referir à necessidade das imagens mentais, também afirma que, assim como a luz se manifesta ao olho como cor, o inteligível se manifesta ao intelecto como fantasmas, ou imagens mentais. Em *Il Convívio*, Dante, por sua vez, descreve a passagem das imagens através do nervo ótico como *discorso* no qual as imagens são constantemente transmitidas de acordo com as propriedades de visão. Distingue entre a mente transmutável, sensitiva, na qual se encontram as imagens visuais particulares, e a mente imutável, intelectual, detentora da essencialidade. Baseado nisso, Leonardo diz que a imaginação é algo semelhante: os pintores são capazes de transmutar-se para a mente da natureza, tornando seus *ingegni* semelhantes a um espelho que contém a semelhança do que se coloca diante dele, e usam os *ingegni* para “discursar” sobre as propriedades da natureza observada. Os *discorsi*, portanto, são, para Da Vinci, funções da visão, relacionadas com os respectivos papéis de argumentação lingüística e as imagens no processo de conhecimento. Escuta-se o eco da voz de Platão na afirmação de Leonardo, ao dizer que são os poderes do *ingegno*⁵⁸ do pintor que representam as aparências. As invenções da pintura nascem da imaginação que, através do *disegno*, expressa as emoções e os estados mentais, diz da Vinci. E. H. Gombrich, em seu artigo “Leonardo’s Method for Working out Compositions”⁵⁹, tece várias considerações acerca de *ingegno*, fantasia e imaginação em Leonardo da Vinci. Ao se

⁵⁵ POEMA FIGURATIVO: dá como exemplo os poemas de Símmias de Rodes e Dosíades de Creta, Publius Optatianus Porphyrius, os *carmina figurata* medievais, espécie de escritura cifrada, e, modernamente, Apollinaire. POEMA ESPACIALIZADO: originado por *Un coup de Dés*. Cita Ferreira Gullar (*A Luta Corporal*) e Augusto de Campos (*Poetamentos*). POEMA CONCRETO: substitui a sintaxe verbal e o caos do poema espacializado por uma nova ordem. POEMA IDEOGRÁFICO: está para o poema figurativo assim como o ideograma. Uma vez que o objeto temático não é um objeto físico, a forma do texto não pode se reduzir à forma da coisa descrita. “O texto metaforiza visualmente uma idéia, um conceito”. Cita a poeta Thalia, que visualiza na letra “m” a idéia de movimento. POEMA EMBALAGEM: é a espécie mais comum da poesia visual brasileira. Usa muito a rima e a aliteração, restabelece a ordem do discurso linear. POEMA CALIGRÁFICO: usa caligrafia e manuscrita para sugerir uma desartificialização da relação poeta-leitor, e para marcar uma individuação.

⁵⁶ Originada da poesia visiva italiana, sua técnica de composição está baseada na aproximação quase ao acaso de signos verbais e visuais, que produz um confronto semântico entre o texto e imagem. Na leitura, os sentidos das imagens são deformados pelas palavras.

⁵⁷ É o que Philadelpho Menezes intitula *Poesia Intersignos*. Nele, a conjunção de texto, palavra ou letra com foto, ilustração, desenho se dá pela própria conformação visual desses signos.

⁵⁸ Conceito cunhado por Alberti em *Della Pittura*, o primeiro autor a comparar a pintura à escultura e arquitetura. *Ingeni*, na verdade, é um elogio ao poder inventivo do artista.

⁵⁹ Publicado em *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance I*. London: Phaidon, 1966.

referir à capacidade inventiva do artista, como um fator mais importante do que a forma perfeitamente acabada, diz:

What concerns the artist first and foremost is the capacity to invent, not to execute; and to become a vehicle and aid to invention the drawing has to assume an entirely different character – reminiscent not of the craftman’s pattern, but of the poet’s inspired and untidy draft. Only then is the artist free to follow his imagination where it leads him and to attend the movements appropriate to the mental states of the figures which make up the story.⁶⁰

O que interessa a Leonardo da Vinci, diz Gombrich, é o *moto mentale*: sua atenção não se fixa na *bellezza e bontà delle ... membre*, mas, como se pode bem observar, no estudo para a Batalha de Anghiari, a visão interior, a inspiração é jogada sobre o papel como se o artista tentasse captar e expressar a essencialidade do momento, sem se preocupar com a perfeição formal. Gombrich também chama a atenção para o fato de que os preceitos de Leonardo da Vinci vão além da simples comparação entre poesia e pintura; ao se referir à composição desorganizada⁶¹, afirma que ela dá mais satisfação ao artista do que quando, mais tarde, for aperfeiçoada em suas partes. Lembra que Leonardo da Vinci afirma ter visto formas indeterminadas nas nuvens e em paredes manchadas, que lhe inspiraram diferentes coisas, e que, mesmo sem o devido acabamento, elas eram perfeitas nos seus gestos e nos seus movimentos⁶².

O método do esboço, portanto, é o que recomenda “uma nova invenção para meditação para elevar a mente em direção a várias invenções observando formas irregulares, da mesma forma que associamos palavras ao som dos sinos da igreja”⁶³. É o jogo livre da imaginação, da visão interior projetada sobre objetos exteriores. No vasto universo da mente de Leonardo da Vinci, esta invenção é contígua ao poder de indeterminação sobre a mente, que levou também à invenção do *sfumatto*, da inserção da forma sugerida com valor artístico reconhecido, *per destare l’ingegno*, a fim de estimular novas invenções. Sendo assim, como afirma Gombrich, o esboço não é mais a preparação para um determinado trabalho, mas é parte do processo que está em constante ebulição na mente do artista; ao invés de fixar o fluxo da imaginação, ele o mantém ativo⁶⁴, salientando a modernidade de tais pressupostos renascentistas. Os artistas deveriam prestar mais atenção aos implícitos e aos inacabados da

⁶⁰ In: GOMBRICH, E. H. Op. cit., p. 214.

⁶¹ No original, *untidy*.

⁶² GOMBRICH, E. H. Op. cit., p. 216.

⁶³ Idem, p. 217.

⁶⁴ Idem, p. 217.

arte, uma vez que a experiência mostra que as coisas mais distantes têm mais beleza e maior força na forma incipiente de um esboço do que quando estão obras acabadas.⁶⁵

Gombrich mostra que uma forma de arte inovadora está surgindo então, uma arte em que a habilidade do artista em sugerir precisa ser combinada com a habilidade do público em seguir as pistas. O observador tem que aprender a usar sua imaginação para projetar sobre essa mágica da *sprezzatura*⁶⁶. O observador tem que ter um estado mental para poder reconhecer no trabalho “descuidado”, as imagens pretendidas pelo artista e, por último, ser capaz de apreciar a habilidade secreta que se esconde por trás da falta de acabamento. Na verdade, o que o historiador contemporâneo faz é reiterar os conceitos definidos pelo gênio renascentista.

Tais considerações, sobre a criação e a recriação artística, contêm conceitos que certamente podem ser transferidos para a reflexão teórica no campo dos Estudos da Tradução, especialmente as observações que Gombrich faz, no final desse artigo, sobre o esboço, o *ingegno*, o *sfumatto*, e o *componimento inculto*. Para Gombrich, há evidências de que Leonardo da Vinci realmente tenha usado seus esboços para auxiliá-lo nas suas invenções, independentemente do assunto. Por exemplo, o esboço para *Santa Ana* desenvolve os motivos de *Virgem e Criança com um Gato* em outros desenhos anteriores. O que chama a atenção é como certos motivos que têm um valor simbólico muito claro na versão final, tinham formas e significados completamente diferentes em composições anteriores. O cordeiro de *Santa Ana*, por exemplo, que significa a paixão de Cristo, foi, anteriormente, um gato, ou um unicórnio⁶⁷. Aquilo, portanto, que espectadores e críticos analisaram como sendo um símbolo determinante da leitura e/ou interpretação de *Santa Ana* – o cordeiro e todas as suas conotações cristãs e católicas – no seu percurso de “fabricação” e de formação de sentido, deverá ser, no mínimo, relativizado. A tradução desta imagem pictórica assume, irreversivelmente, a partir daí, a sua pluralidade e a sua ambivalência. Por outro lado, o que seria, talvez, chamado de infidelidade, ou de traição, nesse exemplo de Leonardo da Vinci, passa a ser uma obra de arte inovadora, independente e plena de significado. O cordeiro de Deus e a santa, elementos construídos a partir de escrituras anteriores, são formas desenvolvidas e aperfeiçoadas pelo artista no seu percurso criador, traduzidas, *reescritas*.

⁶⁵ Idem, p. 163.

⁶⁶ Idem, capítulo intitulado *The Beholder's Share*, p. 167.

⁶⁷ *Virgin and Child with a Cat*, 1478, British Museum, e *Girl With a Unicorn*, 1478, Ashmolean Museum, Oxford.

Outra afirmação de Leonardo da Vinci, sobre a capacidade humana de perceber a luz em todo o seu brilho e magnitude, será recorrente ao longo do trabalho, sob variadas formulações, de diferentes autores, na sua maioria contemporâneos. No *Códice de Madrid*, Leonardo discorre sobre a capacidade do olho humano de perceber a luz, e de que forma a imaginação percebe a cor. “Diante de um objeto fortemente iluminado”, afirma ele, “a pupila se contrai até que a semelhança do objeto luminoso atinja a pupila com menor brilho e magnitude. Somente graças a esta diminuição o sentido é capaz de tolerar o brilho”⁶⁸.

Também, ao falar sobre a projeção da luz pelo olho, ele reconhece o papel ativo do olhar como elemento modificador do objeto observado, uma vez que, diz ele, a luz natural emitida pelo olho desempenha um papel na visão moderando luzes excessivamente brilhosas, de forma que elas não ultrapassem o poder da luz. E ainda mais interessante é a sua afirmação de que a escuridão é a melhor condição para o olho ver e conhecer, e que o brilho é condição essencial para a cor essencial (aquela que é completamente iluminada.). Outra curiosidade, na teoria de Leonardo da Vinci, facilmente associável às questões da poética, é que, segundo ele, a verdadeira cor essencial nunca é percebida na sua totalidade. A maior beleza está no grande esplendor luminoso, e aquele que vê a obra pode deleitar-se com esse esplendor vendo-o de um ângulo oblíquo, já que o olho humano não tem condições de ver a totalidade da luz.

Será exatamente através desses modos oblíquos, dos sentidos e de imagens inacabados, das sugestões do não-dito ou do puramente sugeridos por linhas incompletas, das cores esmaecidas, dos silêncios, das ausências e ambivalências desenhadas ou relatadas que tentaremos estabelecer analogias entre a poesia e a pintura e mostrar de que forma a verdade da imagem e/ou do texto se (re)a-presenta através do olhar revelador do leitor/espectador, permeado pelos intertextos subjacentes à sua subjetividade e à subjetividade dos textos.

Outra extensa tradição da história da arte é o estudo das cores. Inúmeras são as teorias científicas e artísticas sobre a natureza física e simbólica das mesmas. Os estudos de Ótica, assim como os de Perspectiva e de cores, receberam de Leonardo da Vinci especial atenção e de forma muito significativa para posteriores estudos, uma vez que ele tenta unir a visão científica à artística. As cores, por exemplo, podem ser “científicas, ou retóricas”⁶⁹. Definiu a cor pintada em termos de unidade tonal: sem luz todas as cores são escuras. Sendo assim, transformou os aspectos quantitativos da cor em valores qualitativos e atribui também um

⁶⁸ In: FARAGO, Caire, op. cit., p. 103.

⁶⁹ Há uma vasta bibliografia sobre a relação entre retórica e o estudo das cores e seus significados. Ver Referências Bibliográficas ao final deste trabalho.

valor crítico à cor. Ao fazer isso, transforma palavras como *splendore*, clareza, obscuridade, do vocabulário discursivo da ótica, em linguagem crítica de arte. Conforme salienta Farago, o *splendore* ótico refere-se aos pontos luminosos e ao *lustre*, mas como um princípio metafísico, significa esplendor, brilho, reflexo de uma luz sobrenatural.⁷⁰

O princípio de composição pictórica de Leonardo da Vinci baseava-se nos princípios óticos que regiam o fenômeno complexo do contraste, resultante da justaposição direta de diferentes intensidades de luz colorida refletida, sem o que, diz ele, imagens seriam desprovidas de “*grazia*”. Também levanta duas outras questões teóricas que têm ressonância para a teoria da literatura moderna à qual voltaremos a nos referir durante o desenvolvimento do trabalho. São elas: a) as linhas desenhadas correspondem na natureza, uma vez que as linhas matemáticas não são visíveis; b) de que forma se pode representar a beleza maior da cor, uma vez que a pupila não pode tolerar o *splendore*.

Vale salientar que a ilustração passa a ser uma prática freqüente a partir da descoberta da imprensa, pela possibilidade de imprimir livros ilustrados, com desenhos para representar idéias (*concetti*), numa época fortemente marcada pelas teorias de Leonardo da Vinci sobre a superioridade da linguagem visual sobre a verbal.

As cores retóricas são aquelas que embelezam o texto com figuras de linguagem. Em Aristóteles, a cor aparente é visível diretamente nas fronteiras da superfície, enquanto que, na Retórica, o conceito de cor é metafórico. As cores retóricas embelezam a substância do texto com figuras de linguagem, ou seja, são qualidades estilísticas reservadas para assuntos leves e associadas ao verniz final do texto. Para Ludovico Dolce e Paolo Pino, no entanto, a cor está associada à invenção retórica e à inspiração poética. No seu estudo de perspectiva, Leonardo da Vinci preocupou-se com as cores em termos aristotélicos, como objeto imediato da visão.

Seus preceitos lembram paradigmas retóricos que identificam a cor pintada com o embelezamento literário. Para ele, a cor é acrescentada à armadura do desenho, o qual ele desenvolve em termos de composição tonal, ou relevo, feito de cores claras e escuras, correspondendo às luzes e sombras percebidas na natureza. A superfície pintada, construída a partir do *disegno* até a superfície acabada, apresenta uma estrutura de cor refletida construída sobre princípios óticos. O que para Aristóteles eram dois procedimentos diferentes, a *resolutio*

⁷⁰ Op. cit., p. 110.

(análise) e a *descriptio* (síntese correspondente aos princípios para construir a imagem), para Leonardo da Vinci era uma unidade orgânica.

Vários outros autores teorizaram as questões aqui apresentadas por Leonardo da Vinci, tanto como síntese ou como inovação, e levaram adiante as discussões sobre o papel e a natureza da poesia e da pintura. Em seu capítulo intitulado “Leonardo da Vinci’s Contribution to the Paragone Tradition”⁷¹, Claire Farago cita os nomes de Paolo Pino, Antonfrancesco Doni e Ludovico Dolce, Danielle Barbaro e Martino Bassi⁷², que reintroduziram a discussão sobre se a pintura deveria ser avaliada pelo *rilievo* científico ou pelo poder inventivo do artista, identificado com a tradição de Horácio. Dolce declara, também, que o prazer estético da pintura não é aquele que alimenta o olhar vulgar, ou à primeira vista, mas o que cresce à medida que o olho retorna a ele e o examina. Quanto mais vê (lê), mais aprecia⁷³. Fica evidente, a partir daí, a ambivalência da pintura entre suas duas naturezas: ciência escolástica, a partir dos estudos da perspectiva, ou uma atividade humanista, partilhando da natureza da poesia. Paolo Pino, por exemplo, publica, em 1548, em Veneza, o *Dialogo di Pittura*, seguindo o modelo retórico de invenção, disposição e elocução, subordinando a pintura à poesia. Poesia é invenção, diz ele, e perspectiva é elocução, embelezamento. Para ele, a “glória da pintura” era encontrar a invenção, a poesia, a *istoria*, e então, engenhosamente, acomodar o tema através das figuras representadas. Associou a cor à invenção da poesia e elevou a cor acima da mera associação retórica, como ornamento superficial da superfície, para designar a *inventio*. Relacionou, também, as dificuldades da pintura às dificuldades das figuras de linguagem. Doni, por sua vez, concorda com Leonardo da Vinci, defendendo o embelezamento pictórico em termos poéticos.

Danielle Barbaro, preocupou-se em definir de que forma o artista traduz suas deliberações mentais para a obra de arte durante o ato de fabricação. Existe, para ela, uma diferença entre descoberta e arte, não como habilidade ou *techne* associada à *elocutio*, mas como um princípio universal descoberto através dos sentidos. De acordo com Farago, Bassi relaciona o que chama de *fabrica* com o discurso mental do artista. As imagens existentes na

⁷¹ Op. cit., p. 118-155.

⁷² Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*); A. Doni (*Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, nel quali si tratta della scoltura et pittura*, Veneza, 1549); L. Dolce (*Dialogo della pittura*, Veneza, 1557); M. Bassi (*Dispareri in materia d’architettura e perspettiva con pareri di eccelenti e famosi architetti*. Brescia, 1572); D. Barbaro (tradutor de Vitruvius – *I dieci libri dell’architettura de M. Vitruvio*, 1556). São todos extensivamente citados e analisados por Farago.

⁷³ In: LAND, N. *The Renaissance Response to Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, University Park, 1994. p. 17.

imaginação, chamadas de *phantasma*, são comparáveis (*paragonabiles*) a ilusões óticas, metáforas, ou mesmo, a discursos. Cesarotti afirmava que sempre que a imaginação (*phantasia*) compara objetos de dois sentidos diferentes, tal como a visão e a audição, o resultado é um “curioso discurso”. Discutia se era possível distinguir um objeto sempre presente, de uma imagem que permanece na *phantasia*, ausente. No final do século XVI, acreditava-se que esta comparação acontecesse na parte material da mente, já que um termo da comparação se origina no mundo exterior e, outro, no sentido interior da imaginação. Bassi e Borromeo⁷⁴ acreditavam que o artista adquiria nova responsabilidade de traduzir suas deliberações mentais para o trabalho durante o ato de fabricação. Isso transformava a visão medieval de que o artista simplesmente recebia suas formas através de um contato com o primeiro ato inteligível de Deus.

A afirmação de Leonardo da Vinci de que a pintura é uma linguagem universal, porque as imagens são construídas sobre os mesmos princípios que explicam o ato da visão direta é um dos primeiros argumentos que permaneceu central nos debates sobre a natureza da representação até hoje, envolvendo a interação arte-ciência, as funções das imagens, o *status* da arte como forma de conhecimento, que, desde o século XVI, permanecem insolúveis.

1.3 ECFRASE

O conceito de *ecfrase* é muito antigo. Cícero e Plutarco defendiam a idéia de que o leitor de um texto e o espectador de uma imagem pintada reagiam da mesma forma. A *ecfrase* é a descrição poética de obras de arte reais e imaginárias. Tal prática fazia parte dos exercícios retóricos da Antigüidade.

⁷⁴ Frederico Borromeo. *Instructionum fabricate et supellectilis ecclesiasticae libri II*, Madiolani, 1577 In: FARAGO, op. cit., p. 118.

Norman E. Land, no seu livro intitulado *The Viewer as a Poet*⁷⁵, afirma que este termo nunca chegou a ser claramente definido. O conceito está relacionado com a descrição das obras de Homero, Hesíodo, Ovídio, Catulo. Tanto Philostratus quanto Callistratus escreveram sobre a prática de *ecfrase*, e, mais recentemente, o termo tem aparecido em textos de arte literária significando a recriação ou a evocação de um trabalho de arte tanto em forma de verso quanto em prosa. Tornou-se, aparentemente, uma forma de crítica, uma vez que o autor geralmente julga e/ou interpreta a obra de arte descrita⁷⁶.

A *ecfrase* era um antigo exercício retórico de descrição evocativa e, por muito tempo, foi entendida no seu sentido mais restrito, ou seja, apenas como a representação literária das artes visuais. Mas, na verdade, essa prática estabelece uma competição amigável entre as artes, em que o poeta deve dar vida a uma imagem duplamente fictícia. Historicamente, no entanto, como afirma David Rosand, o favor é retribuído, na medida em que o texto também adquire uma nova realidade através da visualização fornecida pelo pintor. A história da arte ocidental é marcada pelo ciclo de trocas texto-imagem-texto.

De acordo com *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*⁷⁷, *ecfrase*, em grego, significa “descrição”. Aparece pela primeira vez nos textos retóricos de Dionysius de Halicarnassus e, posteriormente, torna-se um exercício didático, definido como um discurso

⁷⁵ Estudo interessante sobre o princípio horaciano *ut pictura poesis*, em que o autor faz uma exposição detalhada sobre a prática da *ecfrase* durante a Renascença, e na qual se encontra um estudo sobre Philostrato, autor de *Imagines*, (terceiro século ac). *Imagines* compreende mais de sessenta interpretações de obras de arte na forma de descrição, que se caracterizam por serem aparentemente independentes de narrativas ou de contextos morais. É considerada a primeira coletânea de descrições de obras de arte, onde essa técnica é usada como ferramenta de crítica de arte. Tem sido estudada não só pela história da arte, mas pela história literária, e as relações da literatura com as outras artes. *Imagines*, de Filostrato, o Velho, Filostrato, o Jovem, e *Descriptiones*, de Calistrato foi publicada em Veneza em 1503 juntamente com as obras de Luciano de Samósata. É considerada a primeira edição de □□□□□□, de ambos Filostratos, e as □□□□□□□□□□ de Calistrato. Stephen Bann discute o texto *Imagines* e o princípio do *ut pictura poesis*, no qual considera que as qualidades de uma obra de arte podem ser completamente expressas pela palavra, contestando esse princípio. Afirma ele que a *ecfrase* assume a correspondência entre os processos de percepção e de compreensão nos casos da literatura e das artes visuais. O autor da *ecfrase*, diz ele, repete o processo através do qual nós lemos e interpretamos a obra de arte. (minha tradução. p. 28)

⁷⁶ A origem canônica da *ecfrase* clássica, segundo vários autores, é a descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*. O que parece estranho é que ele não contém uma imagem apotropaica, uma espetáculo mortal, monstruoso e paralisante, mas uma visão enciclopédica do mundo de Homero, pleno de cenas narrativas. O escudo de Aquiles não paralisa o observador, mas os surpreende com a impressão do divino artifício, um emblema do irresistível destino de seu dono. O escudo é a imagem perfeita do temor e da esperança. Ninguém tinha coragem de mirá-lo de frente. Na verdade, não há o que mostre, no poema, que alguém o tenha examinado realmente. Aquiles simplesmente sente-se feliz de possuir tão formidável instrumento, e o poeta cego não pode afirmar tê-lo jamais visto. Ele apenas repete o que lhe ditam as musas. A imagem do escudo, na verdade, é construída para nós, leitores e ouvintes; através da *ecfrase* nos é dado o tempo para observar sua produção e sua aparência em detalhe. Homero, portanto, já fornece um modelo de linguagem poética a serviço da representação pictórica (ver: MITCHELL, W. J. T., *The Ekphrasis and the Other*).

⁷⁷ PREMINGER, A; BROGAN, T. V. F. et al. (eds.) Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. p. 320.

expositivo que “traz o tema de forma vívida perante os olhos”⁷⁸. Textos retóricos latinos usam o termo *descriptio* e os gregos, *ekphrasis*. Ao longo do trabalho usaremos o termo grego, mais de acordo com a tradição crítica.

No seu sentido específico de descrição de obras de arte, o termo tem uma longa e complexa história. O *locus classicus* na épica é a descrição de Homero do escudo de Aquiles (Ilíada, 18, 483-608), imitada pela descrição do escudo de Hércules, atribuída a Hesíodo, e rivalizada pela descrição do escudo de Enéias por Vergílio (Eneida, 8, 626-731).

Klaus Cluver alerta para o uso atualizado do termo:

Those who follow the work being done in the inter-arts studies are aware that the term ekphrasis has had a remarkable come-back since it fell into obscurity along with other rethorical terms. Murray Krieger was one of the few who kept it alive, inspired by Leo Spitzer, and Krieger’s recent book *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, resumes and revises the argument he had presented twenty-five years earlier. The book reminds us of the central role played by the concept in the ancient rivalry, in Western critical discourse, between depiction and description, the power of the image and the power of the word, of the paragone often disguised by such friendly terms as “the Sister Arts” and “ut pictura poesis”. But exactly what ekphrasis denotes, or ought to denote, is far from general agreement.⁷⁹

Cluver diz que, no século XX, há muitos poemas inspirados na pintura e na escultura. Representações verbais de pinturas reais ou fictícias dentro de um romance, no entanto, só seriam consideradas instâncias ecfásticas se o objeto representado verbalmente também fosse ele próprio uma representação. De acordo com a sua definição: *ecfrase* é representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema não-verbal.

Esta definição usa o termo “texto” na mesma forma como é usado no discurso semiótico. Inclui verbalizações não-literárias (como a da crítica de arte) de textos que não são necessariamente obras de arte. O que importa é se um edifício é representado verbalmente como um texto, ou como um objeto. Cluver define os termos *ecfrase* e *esfástico* como “that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art objects”⁸⁰, mostrar explicitamente, clarear completamente.

Em *Estudos interartes: orientação crítica*, Cluver afirma que os contatos entre os textos verbais e não-verbais são, atualmente, como tipos de tradução; incluem não somente a

⁷⁸ Idem, p. 320.

⁷⁹ In: *Ekphrasis reconsidered: Jorge de Sena’s Transformations of Art and Music*, p. 40.

⁸⁰ Idem.

transposição intersemiótica, como literária, mas também a descrição verbal, aspectos da musicalização, a ilustração visual, a transcrição da música, a mímica, a dança e a adaptação de textos verbais às exigências de outros suportes, bem como as convenções que governam o seu uso⁸¹.

Em diferentes períodos da história literária e da arte, vários outros exemplos podem ser citados: *Argonautica*, de Apolônio, *Idílio*, de Teócrito, *De Rerum Natura* (1, 33-40), de Lucrécio. As tapeçarias de Minerva, nas *Metamorfoses* de Ovídio, as tapeçarias de Arachne em “*The Fairie Queen*”, de Spencer, assim como a longa descrição que Shakespeare faz do sítio de Tróia em *The Rape of Lucrece*, só para mencionar alguns exemplos da literatura canônica ocidental.

Outra corrente consiste nas descrições e interpretações epigramáticas de pinturas e de estátuas. Edifícios, como o palácio e os jardins de Alcino, na *Odisséia*, o templo de Juno em Cartago, por Enéias, e as portas de Apolo, na *Eneida*, o palácio do Sol, nas *Metamorfoses*. Também muitos dos assim chamados, mais tarde, de *locus amoenus* e alguns textos que se tornaram ícones da atitude romântica, como *Ode to a Grecian Urn*, de Keats, comprovam a continuidade do gênero, reforçado por poetas do século XX, como W. H. Auden, que reinaugura essa prática com *Musée des Beaux Arts*, seguido por William Carlos Williams, na sua seqüência *Pictures from Brueghel*⁸², entre muitos outros.

A título de ilustração do tema, incluímos aqui alguns comentários sobre uma recente publicação de *Imágenes*, organizada e apresentada por Luiz Alberto de Cuenca, helenista e poeta, e Miguel Angel Elvira, professor de arte clássica e especialista em pintura antiga⁸³.

Em 1503, em Veneza, foi publicado um livro com as obras de Luciano de Samósata que incluía, também, as *Imágenes*, de Filostrato, o Velho, e de seu neto Filostrato, o Jovem, além das *Descriptiones*, de Calístrato, famoso texto em que Luciano declara que “Homero é o melhor dos pintores”⁸⁴.

⁸¹ Apesar de ter trabalhado muito com essas questões, o autor não se refere aos Estudos de Tradução propriamente ditos.

⁸² Ver verbete *Ekphrasis* em PREMINGER, A.; BROGAN, T. V. F. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 320.

⁸³ FILOSTRATO el viejo, *Imágenes*./ FILOSTRATO el joven. *Imágenes*/ CALÍSTRATO. *Descriptiones*. Madrid: Siruela, 1993. Esta edição contém todas as gravuras dos artistas franceses das *Imágenes* e das *Descriptiones*. Sobre isso, ver a *Introdução*, onde há uma detalhada explicação da história destas obras.

⁸⁴ Idem, p. 10.

Al considerar a Homero como príncipe de los pintores, Luciano se sitúa en la misma perspectiva que la Segunda Sofística al analizar el hecho pictórico. (...) Filostrato entiende la pintura como un arte profundamente literaturizado, un arte en el que el tema es más importante que el tratamiento material-formas, volúmenes, texturas- del asunto.⁸⁵

Atribui-se a Filostrato, o Jovem, a autoria de dois livros que descrevem uma biblioteca napolitana; mais do que as pinturas em si o que mais importava a Filostrato era o *ingegnum* nas explicações dos quadros, baseadas em nexos artificialmente estabelecidos. Ainda antes de Filostrato, Luciano, Pólemon e Apuleio já haviam usado pinturas e esculturas como temas de seus discursos. Que a retórica encontre sua temática na pintura é algo normal, do mesmo modo que a pintura, na Grécia, encontrou seus assuntos na literatura.

Casi todas las imagines descritas por Filostrato están basadas directamente en fuentes literarias o en mitos que encontraban su expresión tanto en la literatura como en la pintura. Puede incluso decirse que, en esta época, literatura y pintura compiten entre sí en la presentación de idénticos temas. Parece como si Filostrato pugnase con el pintor cuya obra está describiendo en lo que atañe al contenido. Como si dijese: “Yo puedo completar el mito que este cuadro refiere.”⁸⁶

Na verdade, a poesia já tinha sido usada nas letras gregas para descrever obras de arte desde os poemas de Homero. “Assim, a glosa das obras de arte se converte em um gênero literário, exista ou não o objeto glosado”⁸⁷.

Filostrato discute as pinturas como se fossem obras de arte literária. As cenas são descritas em função da história que o quadro conta e do *pathos* que expressa essa história. Nem sempre menciona a técnica empregada. Do colorido, lemos somente que é “brilhante”. Do desenho, que usa a perspectiva com habilidade. A discussão, geralmente, enfoca assuntos de índole literária, mais do que problemas plásticos. Até mesmo as pinturas murais de Pompéia foram classificadas (W. Helbig, *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873) como sendo de estilo “épico”, “trágico” e “idílico”, afirma de Cuenca.

Filostrato declara em seu texto introdutório que o propósito de sua obra é um exercício retórico, mas as imagens acabaram se convertendo em modelos para estimular a imaginação e educar o gosto estético. A pintura antiga, portanto, foi em todos os momentos “literária”.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Op. cit., p. 12.

⁸⁷ Idem.

Nas descrições antigas das obras de arte, é comum que o poeta tente superar o que pode ser a maior limitação da obra plástica: seu caráter estático. Em seu afã de “dar vida e animação às pinturas” Filostrato aborda um dos temas favoritos da Segunda Sofística:

La interpretación de la palabra, la visión y la propia realidad representada en el cuadro; si puede saltar con toda naturalidad de un nivel a otro, y hasta el autor invita, con frecuencia, al niño que le escucha a introducirse dentro del cuadro como si se tratase de una ventana mágica hacia el mundo de los mitos.⁸⁸

Apesar de permeáveis, esses âmbitos não chegam a se confundir jamais, diz Luiz Alberto de Cuenca, autor da introdução da edição de *Imágenes* aqui referida. Durante o Renascimento, as obras de Filostrato voltam a ser lidas, mas os artistas nada sabem dos quadros descritos. Surgem então a idéia de recriar suas *ecfrases* em pintura, tomando como único ponto de partida o texto de *Imágenes*, que é reeditado em 1503 e traduzido em 1510⁸⁹.

Ao longo do tempo, estes quadros continuaram a ser admirados em diferentes momentos.⁹⁰

De Cuenca e Elvira trazem vários outros exemplos de “releituras pictóricas” dos textos de Filostrato.⁹¹ Em 1842 e 1843, Moritz von Schwind reconstrói as *Imágenes*, no conjunto de afrescos com que decorou a Kunsthalle, de Karlsruhe, considerado como última tentativa, sob a égide de Goethe e da filologia alemã, de recuperar o mundo plástico perdido para sempre.

⁸⁸ Idem, p. 16.

⁸⁹ “en 1517 (...) vemos entrar a nuestro rector por la puerta grande de esse género renascentista al que bien podríamos denominar, ‘cuadro de écfrasis’, y que se caracteriza precisamente por querer imaginar e rehacer pinturas antiguas sólo conocidas por descriptiones, como la Calumnia de Apeles, Las Bodas de Alejandro y Roxana, de Aétion o La Familia de Centauros de Zeuxis, todas ellas conservadas a través de Luciano.” p. 20.

⁹⁰ Por exemplo, Poussin, em pleno classicismo francês, inspira-se em *Habitantes de Andros* para pintar *Midas e Baco*, e em seu quadro *Vênus e Adonis* aparecem vários cupidos perseguindo uma lebre, exatamente como no parágrafo 5 da imagem de Filostrato.

⁹¹ “Un pasaje de ‘El Bosforo’ com escena de pescadores, pudo influir – así lo creía Goethe – en el tondo titulado Ballena, pintado por Giulio Romano em la Sala de los Vientos Del Palazzo de Mantua, y hasta una descripción tan peculiar como ‘Heraclès entre los pigmeos’ es conocida por Dosso Dossi y por Cranach el joven, recibiendo además, um minucioso tratamiento por el flamenco F. Floris, em uma composição que se difundirá a través de um grabado de H. Cook (1553). No deja de ser curioso que, siglos después, Goya, en su dibujo Colosso Dormido, parezca aproximarse de nuevo al tema, aunque, probablemente, para él estaban mucho más cerca que Filostrato el Viejo los Viajes de Gulliver de Swift.” p. 21.

Outro fato interessante citado por de Cuenca é o de que as traduções de *Imágenes* foram publicadas em Paris em 1578, por Nicolas Chesneau, e, em 1596, por Abel l'Angelier. A partir daí, o artista mais célebre na França na época, Antoine Caron, ilustra todas as imagens de Filostrato, o Velho, com uma série de gravuras. Caron, sem nunca ter visto Roma, foi capaz de moldá-la em sua mente e de recriá-la através das imagens de suas estátuas e monumentos em uma visão onírica. Além disso, muitas outras obras de sua autoria são famosas, entre elas, vários desenhos que serviram de base para gravuras e para tapeçarias (Tapices de los Valois), tecidas entre 1582 e 1585, conservadas na galeria dos Uffizi; também outro desenho seu se destaca como prova de seu interesse pelo “quadro de *ecfrase*”, que é justamente *A Calúnia de Apeles*, hoje no Louvre. Sucessivas reimpressões de sua obra foram feitas entre 1614 e 1637⁹².

Leon Battista Alberti, em *Da Pintura*, lembra o fato de que Fídias, um dos maiores artistas da Antigüidade, costumava dizer que ele tinha aprendido com Homero como melhor representar a majestade de Júpiter, e que podemos ser melhores pintores se lermos os poetas. Na verdade, Alberti desenvolveu os valores convencionais da retórica e os tornou um programa sistemático para a pintura, olhando além do detalhe descritivo e criando a própria noção de composição pictórica, sem, porém, abandonar o modo efrástico. Com Alberti, a *ecfrase* adquire uma nova função para os pintores, tornando-se um elo crítico na cadeia artística. Como afirma Rosand:

Beyond their descriptive function, Alberti's ekphraseis were prescriptive as well, and prescriptive in a double sense: ethical and aesthetic. In the latter sense, in particular, he offered them as bridges across time, across the Middle Ages, as exempla linking the glory of classical antiquity and a pictorial Renaissance that he was effectively inventing. Only through such literary accounts were the monuments of ancient painting preserved; only their invention survived the ravages of time.⁹³

As representações verbais de *Calúnia de Apeles* e de *Três Graças* são modelos de *historiae*, descrições que convidam o pintor a reconstruir as imagens do passado clássico. Como diz Rosand, um forte convite a juntar-se a Alberti no projeto de criar a completa renascença da pintura. Boticcelli e Mantegna corresponderam ao incentivo de Alberti. *Calúnia*, de Boticcelli, não só reconstitui a obra perdida de Apelles com também acrescenta a ela uma nova dimensão, incluindo figuras pagãs, judias e cristãs, além de heróis políticos, e o

⁹² A última edição, de 1637, foi a usada por de Cuenca e Elvira: *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrate, sophistes grecs, et les statues de Callistrate. Mis en François par Blaise de Vigenere, Bourbonnois. Enrichis d'arguments et annotations...et representez em taille douce em cette nouvelle edition.* Paris, chez Mathieu Giullemont, rue Saint Jaques, a la bibliotecque, 1637.

⁹³ ROSAND, David. Op. cit., p. 66.

que parece claro a Rosand é que Boticelli não só embelezou o texto de Lucian como criou uma pintura que exige o ato interpretativo, uma imagem que exige ser lida.

Sobre a leitura que Alberti faz da máxima de Horácio, diz David Rosand:

Ut pictura poesis: in defining the possibilities of painting and the aspirations of the painter, Alberti introduced the ancient simile into the new age's consciousness. As important, he inflected it to read *ut pictor poeta* (...); he established a new standard of valuation and new goals for art. Taking seriously (...) what had been essentially rhetorical in his ancient models and their imitations, Alberti inaugurated the critical dialectic between word and picture that was to determine attitudes toward art for the next three centuries and more. And it was the notion and practice of *ecfrase* on which this aspect of his program pivoted.⁹⁴

Um século depois, Ariosto, no canto 33 de *Orlando furioso*, declara que os antigos pintores serão lembrados na medida em que os homens leiam e escrevam, e que a fama dos pintores viverá graças aos escritores (*mercè degli scrittori*).

Entre vários exemplos trazidos por Rosand, relativos à tese de Alberti, um chama a atenção. Lembra ele que Ticiano se referia aos seus quadros mitológicos, especialmente aqueles feitos para Felipe II da Espanha, como *poesie*, ou usava o termo *favo*; tanto um quanto o outro reporta ao conceito de *historia* de Alberti, e reforça a idéia de que a ambição básica da pintura renascentista era ser legível no seu sentido retórico amplo. Tudo implica uma analogia texto-imagem; *ut pictura poesis*⁹⁵.

David Rosand, portanto, oferece-nos uma síntese muito clara sobre a importância de Alberti e a prática da *ecfrase*: o primeiro livro trata da perspectiva e da fundação da ilusão espacial. O segundo, da história, aquilo que constitui a ficção afetiva, e o terceiro, do pintor e da sua arte liberal, não mecânica, semelhante à dos literatos. A *inventio*, virtude essencial que distingue a mente criativa ao nível da *idéia* e a contigüidade da matéria pictórica, pertence ao campo da literatura. É o ato imaginativo que concebe a história, que encontra o material temático para ser representado. No caso de Alberti, a *ecfrase* representa o elo-chave na grande corrente do fazer artístico, fazendo-nos lembrar as ambições interpretativas da tradição antiga da *ecfrase* e o seu sentido⁹⁶.

⁹⁴ Idem, p. 71.

⁹⁵ O autor traz uma interessante análise de entrelaçamento entre *O Rapto da Europa*: texto antigo, o quadro de Ticiano, o texto de Ovídio e o quadro de Velazquez. p. 99.

⁹⁶ David Rosand apresenta uma longa lista de exemplos de relações entre poetas e pintores a fim de ilustrar essa dialética crítica entre palavra e imagem inaugurada por Alberti, (Boticelli, Ticiano, Rafael, Rubens entre muitos outros).

A pintura de Leonardo da Vinci também contém estreitas correspondências com a poesia de Petrarca, especialmente nos sonetos de amor, semelhanças essas que vão além das qualidades narrativas e que estão presentes nas analogias estruturais, como a técnica do contraste claro-escuro que subjaz aos relevos de Leonardo, e que também está presente no imaginário do poeta, ilustrando o princípio horaciano do *ut pictura poesis*.

Ut pictura poesis parte do princípio de que tanto a poesia quanto a pintura imitam a natureza, mas, a forma pela qual cada uma responde à imitação ainda não foi sistematicamente estudada. A teoria de Horácio e os trabalhos de Ludovico Dolce e Junius (séculos XVI e XVII)⁹⁷, amplamente estudados por Norman Land, oferecem-nos uma visão objetiva e clara sobre os desdobramentos críticos fundados por Simonides e por Horácio. Como Land nos mostra na introdução de seu estudo, durante e após Renascença, as descrições efrásticas representam uma parte significativa da literatura. Descrições evocativas também eram usadas como material ilustrativo de tratados, como o de Leon Battista Alberti e Ludovico Dolce, e ocupavam lugar de destaque na literatura artística. Land também afirma que as descrições puramente literárias da arte contêm uma resposta semelhante àquela encontrada na *ecfrase* crítica, ou seja, no texto escrito a partir de uma obra de arte concreta, de uma imagem construída pelo pensamento, ou recuperada pela memória; segundo ele, ambas podem ser igualmente consideradas matriz para a reprodução desta imagem em obra escrita ou pintada. Dante, Boccaccio e Poliziano, citados por Land, são três exemplos de autores que escreveram poesia a partir de obras de arte imaginárias, assim como Ghiberti, Aretino e Vasari escreveram sobre obras concretas. A *ecfrase*, descritiva por natureza e sujeita a convenções literárias, pode ser considerada também como um tipo de crítica de arte não descritiva. Um exemplo, apresentado por Land, é o de Lorenzo de Pavia, fabricante de instrumentos musicais de Veneza, que escreve para Isabella d'Este sobre *Natividade*, pintado por Bellini sob encomenda de Isabella, julgando o trabalho em termos da invenção e do colorido⁹⁸. As descrições renascentistas efrásticas, geralmente encomiásticas, trazem implícitos certos valores artísticos da época, tais como a proporção e o decoro, e nos ajudam a reconstruir, a partir de uma perspectiva literária, os processos de recepção das obras de arte em geral.

⁹⁷ Ver Part 2: Ekphrasis and Art Criticism. In: LAND, E. N. *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*. Pennsylvania. State University Press, 1994. p. 101-151.

⁹⁸ A longa correspondência de Isabella d'Este com Bellini são exemplos da discussão sobre a natureza narrativa e descritiva da pintura. Sobre esse assunto, ver capítulo 5. LAND. Op cit. *Intitulado Art Criticism and the Letters of Isabella d'Este*.

Ao se referir a *Imagines*, Stephen Bann declara que o texto assume a teoria do *ut pictura poesis*, ou seja, acredita que as qualidades da obra de arte podem ser completamente expressas pelas palavras:

Is there no place in ekphrasis for the recognition that effects of colour and accidents of pigments endow a painting with an absolutely specific quality which cannot be reduced to verbal description? (...) On the other hand, there is the premium placed upon complete legibility: the highest achievement is identified by the writer's capacity to exhaust it through description as if beauty were an immanent property in the work whose outward sign was precisely its being supremely legible.⁹⁹

E acrescenta:

When an author says that a figure speaks or laughs or sings, is he designating "linguistically a pictorial effect of unsurpassable mimetic" naturalism, or is he, as George Didi-Huberman has suggested indicating language's inability to convey completely the indescribable reality of a surface stained with colours?¹⁰⁰

O que existe, afirma Land, é uma indicação do envolvimento imaginativo do escritor com a ilusão artística. Ou seja, Philostratus suspende a distinção ontológica entre ilusão e realidade a fim de realizar sua descrição literária, mas essa suspensão também provoca a sua percepção da obra de arte como algo que engaja sua imaginação¹⁰¹.

Outra obra que deve ser incluída nessa recuperação histórica dos conceitos de *paragone* e de *ecfrase* é o tratado sobre poesia e pintura, de Manuel Pires de Almeida, recentemente publicado no Brasil¹⁰².

Publicado inicialmente, em 1633, em Portugal, o texto de Almeida insere-se perfeitamente na tradição setecentista da discussão acerca da imitação na poesia e na pintura. Parte de *In Librum Aristotelis De arte Poética Explicatione* (Florença, 1548) e de *De Pittura*, de Alberti (Basiléia, 1540), textos-base sobre os quais Almeida faz a sua leitura da formulação *ut pictura poesis* de Horácio.

Na vasta bibliografia sobre o assunto, vale ressaltar a ausência de qualquer referência a Almeida em críticos anglo-americanos e franceses seus contemporâneos, tais como Dryden, Montaigne e Diderot. O denominador comum, que reflete o espírito de época, é a assimilação

⁹⁹ In: LAND, op. cit., p. 28.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idéia da "suspensão", mais tarde desenvolvida por Coleridge.

¹⁰² MUHANA, A. *Poesia e pintura ou pintura e poesia* – Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Edusp, 2002.

da cultura renascentista italiana que, inegavelmente, exerce seu papel de irradiador sobre a cultura européia de então.

Em 1633, antes, portanto, de Dryden, Montaigne e Diderot, Almeida já havia elaborado uma cuidadosa e sólida síntese histórica e teórica do pensamento que viria a se desenvolver durante o séc XVII e XVIII, como podemos ver através de outros exemplos:

Grandes são as proporções, grandes as semelhanças, concordâncias, ou simpatias, que têm a tinta, e a cor, a pena e o pincel (...) como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve. Em língua grega o mesmo é escrever que pintar, ou esculpir, e é verbo comum ao pintor e ao poeta.¹⁰³

Almeida traz uma vasta lista de exemplos de poetas e de pintores que se manifestaram sobre os preceitos e procedimentos comuns às duas artes, especialmente no renascimento: Leonardo e Homero, Polidoro e Vergílio, Buonarrotti e Dante, Rafael e Petrarca, Mantegna e Sanazzaro, Ticiano e Ariosto, entre eles. Cito aqui alguns exemplos compilados por Almeida: Herrera sobre Garilasco: “porque a imagem é como que um outro gênero de escritura”, Cícero sobre Homero: “o que dele vemos é pintura, não poesia...”, Camões sobre pintura: “A muda poesia ali escreve”, e sobre a poesia: “A pintura que fala...”¹⁰⁴.

Ao se referir à comparação entre as duas artes, Almeida revela uma noção amadurecida do *paragone*, pois a acirrada competição por supremacia, presente em Alberti e Leonardo, aparece diluída quando se refere a Filostrato, a Lope de Veja, a Quintiliano: “cada qual quer para si a excelência, e com razão, porque quem agrava a pintura ofende a poesia e contradiz a verdade de ambas, as quais levam a mesma derrota, que é descrever e pintar personagens e suas ações (...)”¹⁰⁵.

Mas segue-se a alternância de opiniões:

nessas e noutras mais coisas parece a pintura ficar superior à poesia, e nas seguintes parece o contrário. Tudo o que o pincel mostra com a viveza das cores mostra a pena com a flor dos conceitos: a pintura descreve as feições do corpo, a poesia pinta as feições do corpo, e os afetos da alma, ou, como disse Luciano, retrata a formosura do corpo e a virtude do ânimo.¹⁰⁶

É interessante notar a atualidade de Almeida, que, em 1633, já demonstra uma preocupação teórica em relação ao leitor e à recepção da obra. Além disso, fala sobre as três

¹⁰³ Op. cit., p. 69.

¹⁰⁴ Idem, p. 71

¹⁰⁵ Idem, p. 78

¹⁰⁶ Idem.

partes da pintura – rascunho, composição e cor – e da poesia – invenção, disposição e locução. A partir desta classificação, entende-se que o rascunho e a invenção são o ponto essencial, o fundamento a ser traduzido, a raiz da significação. Rascunho está para a invenção, como a composição está para a disposição, e a cor, para a locução. Cor, diz ele, é o “recebimento de lumes, os quais com evidência mostram à vista quanto se lhe oferece. Locução é a propriedade e o replendor das palavras bem escolhidas e ornadas de algumas graves e breves sentenças e luzidas com pensamentos e conceitos nobres”¹⁰⁷. Se há uma “história na pintura, há uma fábula na poesia. Por outro lado, cada membro na figura deve fazer seu ofício, tanto na poesia como na pintura, e primeiro se ponham em efeito traçar-se no entendimento, porque é necessário conceber-se primeiro que se pinte”¹⁰⁸.

Quanto aos modos semelhantes de execução, Almeida fornece as normas: o pintor deve, antes de tomar a mão o pincel, traçar consigo, e logo no pano, ou tábua, seu “primário intento, e consecutivamente dispor as cores com suas sombras. E do mesmo modo tem o poeta a obrigação de primeiro desenhar com seu entendimento a fábula e consecutivamente dispô-la e logo vesti-la e orná-la com locução”¹⁰⁹.

Contrário à noção de estaticidade da pintura, Almeida declara que a intenção do pintor é representar uma ação e admite a expressão do movimento na pintura, pois, “ainda que não se movam, (...) dão contudo aparência de naufrágio, e de combate”¹¹⁰, e, “para a bondade da pintura se requer variedade de cores, e para a formosura da poesia se pede diferença de locução, porque aquela dá vida à pintura, e esta à poesia”¹¹¹.

Sobre a natureza multidisciplinar da pintura, diz que é necessário saber teologia, história sagrada, anatomia, filosofia, geometria, arquitetura, cosmografia, astrologia, milícia, prospectiva. Sobre a poesia, Almeida enfatiza a natureza como um quadro pintado por Deus e que pode ser expresso pela poesia:

Foi Deus tão excelente pintor que nenhuma imaginação pudera alcançar a sombra de tal perfeição; e desta tiraram os homens muitos poemas, com que a ele quiseram se assemelhar em sua criação, contrafazendo a bondade de semelhante obra; e assim podemos dizer que se deus não nos dera tão perfeito painel, como é o do Universo, nunca o engenho humano pudera intentar arremedá-lo, nem recrear com sua escritura os ânimos. Vejamos, pois, esse retábulo divino, dourado com infinitos

¹⁰⁷ Op. cit., p. 94.

¹⁰⁸ Op. cit., p. 98.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem p. 102.

¹¹¹ Idem, p. 107.

caracteres de ouro que nele entrelejam, e de sua perfeição viremos em conhecimento dos poemas que imitaram.¹¹²

Almeida cita Paolo Benio, *Comparatione di Homero, Virgílio e Torquato, Insieme com la difesa dell'Ariosto Paragonato ad Homero*, e Pádua, 1607:

finalmente falando assim como o poeta, chamando-se criador com propriedade, por fingir e fazer em certo modo de nada grande e nobre poema, imita o supremo criador e artífice do universo, assim a epopéia tem imagem e semelhança do universo. (...) a epopéia põe diante dos olhos cidades, exércitos, batalhas, armadas, navegações, tempestades, cercos, encontros, tomadas, e para que o diga em uma só palavra, várias e quase infinitas formas e venturas (...).¹¹³

Almeida propõe um tratado misto de poesia e de pintura, dizendo que o pensamento é explicado de várias formas pelos doutos: hieróglifos, enigmas, emblemas e empresas. Também com medalhas, reverses, brasões. Estas, diz ele, “parecem manarem dos hieróglifos”, que, segundo ele, são “pinturas e poesias juntamente”,

dando o primeiro lugar de misto de pintura e poesia ao emblema, o segundo à empresa, que são ficções com linguagem e se permitem entre os poemas, o terceiro ao enigma, que também tem muito cheiro de poema, e por último ao hieróglifo, que só tem pintura e ficção sem linguagem e não é tanto poema quanto uma metáfora de uma coisa em outra.¹¹⁴

Considera os hieróglifos verdadeiras esculturas em pedras e verdadeira pintura em pano, tábua ou parede; “do que claro fica sua poesia ser pintura; deste modo de escrever temos em parte algum uso, pois entre nós se toma a morte pelo cipreste, a paz pela oliveira, o engenho sempre verde pelo loureiro e pela hera”¹¹⁵.

Em 1750, a publicação de *The Art of Painting*, de Du Fresnoy, na Inglaterra, adquire especial relevância devido ao prefácio, intitulado “A Parallel Between Poetry and Painting” e assinado por Dryden, poeta, tradutor e teórico da literatura e da tradução¹¹⁶.

Dryden refere-se a Alberti quanto às idéias de composição artística e enfatiza as afinidades entre as duas artes através de uma “imaginação comum”:

On a serious consideration of this Matter, will be found that the Art of Painting has wonderful affinity with that of Poetry; and that there is between them a certain common imagination. For as the Poets introduce Gods and Heroes and all those

¹¹² Idem p. 136.

¹¹³ Idem, p. 143.

¹¹⁴ Idem, p. 146.

¹¹⁵ Idem, p. 146.

¹¹⁶ DU FRESNOY, C. A. *The Art of Painting: with remarks*. Translated into English, with an original preface containing a Parallel between Poetry and Painting: by Mr. Dryden. London: Printed for Henri Cintot, MDCCL.

things which are either Magestical. Honest, Delightful, in like Manner, the Painters by the virtue of their Out-lines, Colours, Lights and Shadows do represent the same things and persons in their pictures.¹¹⁷

Fala em “*sister arts*”, já no primeiro parágrafo do texto: “Painting and Poetry are two sisters which are like in all things, that they mutually lend each other both their Name and Office. One is called dumb Poetry and the other is speaking Picture”¹¹⁸, ressaltando que a principal finalidade da pintura é agradar e o principal objetivo da poesia é instruir. A ficção (o engano, a ilusão) é a essência da poesia tanto quanto da pintura. Ambas são ficção. Diz que o paralelo mais verdadeiro é na poesia épica: comparadas com o poema épico, a tragédia e a imagem pintada são mais restritas pelas regras do tempo e do lugar, uma vez que no poema épico o tempo é menos definido:

Well chosen colour, in proper places, more lights and shadows which belong to them, lighten the design, and make it pleasing to the eye. The words and expressions, the Tropes and Figures, the Versification and all the other Elegancies of Sound, as Cadences, turns of words upon the thought, and many other things, which are part of Expression, perform exactly the same Office both on Dramatique and Epique poetry.” (...) Some parts of a Poem require to be amply written, and with the Force and elegance of Words: Others must be cast into Shadow; that is, pass'd over in Silence, or but faintly touched. Things belong wholly to the judgment of the Poet and the Painter. The most beautiful parts of the Picture and of the Poems **must be the most finished**: the Colours and Column and words must be shifted of content with vulgar expression and those very short, and left as in a shadow, to the Imagination of the Reader.¹¹⁹

Ressalta a subjetividade da imagem visual quando diz que o compasso não deve estar nas mãos, mas nos olhos¹²⁰, dependendo mais da percepção individual, do que da técnica construtiva propriamente dita. A imaginação comum entre a poesia e a pintura, portanto, engendra-se não somente nos aspectos formais comparáveis, mas principalmente na gênese da imagem, na sua natureza visual prévia ao poema ou à imagem pintada.

Dean Tolle Mace, em “*Ut pictura poesis*: Dryden, Poussin and the Parallel of poetry and painting in the seventeenth century”¹²¹ traça alguns comentários sobre a relação da poesia e da pintura através do texto de Dryden, e da pintura “literária” de Poussin. A Antigüidade não deixou nenhum tratado de pintura, diz ele. Na Renascença, quando Leonardo e outros lutaram pela valorização da pintura, o princípio horaciano foi revivido a fim de dar sustentação teórica

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Idem, p. LV.

¹¹⁹ Idem, p. LVII.

¹²⁰ Idem, p. LVIII.

¹²¹ In: HUNT, J. D. (ed) *Encounters: Essays on literature and the visual arts*. London: Studio Vista, 1971.

para tais objetivos. Em 1695, o texto de Dryden¹²² permite que a pintura seja vista através de uma estética emprestada da poesia. O “Paralelo” surgiu da sua convicção de que toda grande arte deve tratar de grandes assuntos humanos. Assim sendo, toda a arte deve ser, de alguma forma, paralela à poesia. Ele abre o livro com citações de Bellori, tiradas de *Idea of a Painter*.

O paralelo entre as artes, para Dryden, baseia-se no tratamento comum da ação e da paixão humana e é desenvolvido em termos da *inventio*, *dispositio* e *elocutio* da retórica.

Inventio é a base das duas artes, a matéria sobre a qual o poeta e o pintor trabalham. O poder da invenção não pode ser ensinado, provém de um dom divino. *Dispositio* é a colocação de todas as coisas em uma ordem bela e harmônica. O poeta, assim como o pintor, deve observar o decoro. O *design*, no século XVII, servia para revelar a ação ou a paixão dos personagens. “Both poet and painter vary the posture, according to the action or passion which they represent, of the same person; bur all must be grateful in them”¹²³. *Design* também supõe o arranjo das figuras subsidiárias na pintura e é paralela ao ordenamento dos episódios na poesia épica. A *elocutio*, ou expressão, demonstra o paralelo das cores em ambas as artes. É onde se torna mais difícil demonstrá-lo, pois é mais complicado estabelecer de que forma a cor pode pertencer às duas artes.

Em suas considerações sobre Virgílio, Dryden demonstra que, assim como em Ticiano, as cores desempenham um papel fundamental:

When action or persons are to be described, when any such image is to be set before us, how bold, how masterly, are the strokes of Virgil! We see the objects he presents us with in their native figures, in their proper motions; but so we see them, as our eyes could never have beheld them so beautiful in themselves.¹²⁴

A cor e a luz são liberadas de sua função essencial da Renascença, ou seja, de revelar e de definir as coisas, em conformidade com a forma e a linha derivadas da observação científica da natureza, e lhes é permitido jogar independentemente a fim de atingir efeitos expressivos. Não é mais considerada uma mera decoração; é uma metáfora designada para elevar o senso comum, para transformar a realidade em imagens cuja função é a de emocionar.

¹²² *The Parallel between Poetry and Painting*, acima referido.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem.

Correggio inaugura o uso metafórico da luz e da cor, segundo Dryden. A luz parece se emancipar das linhas. Luz e cor passam a ser usadas para realçar, aumentar ou diminuir as coisas, por razões puramente afetivas, pois a pintura deve causar provocar emoção. As cores poéticas, como são definidas pelos críticos do século XVII, não são necessariamente pictóricas. É a expressão que conta. Expressão, diz Dryden, e tudo o que pertence às palavras, é, no poema, aquilo que o colorido é numa pintura:

The colour well chosen in their proper places, together with their lights and shadows, lighten and design, and make it pleasing to the eye. (...) The words and expressions, the tropes and figures, the versification and all the other elegancies of sound, as cadences, turns of words upon the thought, and many other things, which are all parts of expression, perform exactly the same office.¹²⁵

As cores da retórica, portanto, assim como as cores do pintor, não são para representar ou nomear simplesmente, mas para surpreender o leitor/espectador e fazê-lo imaginar, sob a pressão do sentimento, que o mundo representado pela arte é, em si mesmo, real. Esta cor na poesia não nos faz ver, mas sentir. Há em todos estes princípios, um desdobramento do *ut pictura poesis* como uma teoria de arte viva e influente no século XVII, que se consolidou porque ambas as artes se preocuparam em desenvolver os poderes da expressão.

Em 1719, Abbé du Bos identifica *Probabilities*, obra fundadora da arte neoclássica dramática, com a representação das paixões tanto na pintura como na poesia. Muitas vezes, a poesia escolhida para ser traduzida, imitada pela pintura, não é, necessariamente, a mais visual, mas a que tem a maior carga emotiva. Não são escolhidas as imagens poéticas, mas as passagens mais patéticas, mais dramáticas.

Tanto poetas, como pintores assumiram a função de expressar a vida interior da alma através de uma demonstração física, o desenho, ou a palavra. A ação tinha de ser subordinada às representações do sentimento. Abbé du Bos disse “a ação existe, antes de mais nada, na imaginação”¹²⁶. Por outro lado, Poussin afirmava que a pintura tem que ser lida. Não é para

¹²⁵ Op. cit. p. 64

¹²⁶ MACE, D. T. In: HUNT, J. D. Op. cit., p. 70.

ser vista em um instante, mas para ser observada, lenta e gradativamente, e com atenção. Com Poussin, pela primeira vez, a paisagem deixa de ser um simples fundo, ou modo, mas faz parte da ação, como uma nova forma expressiva. Ao se referir a dois quadros de Poussin, *Landscape with the Body of Phocion* e *Ashes of Phocion Collected by his Widow*, o autor diz que, ao explorar as imagens, a paisagem, a arquitetura e a ação humana, o pintor conta uma história em termos puramente visuais de forma tão grandiosa, que transcende o assunto imediato. O efeito final é traduzir para linguagem visual uma grande ação heróica que acontece na vida de um personagem muito complexo, apresentando o aspecto paradoxal e contraditório da existência. Estes dois quadros são exemplos de *ut pictura poesis* do século XVII “a version which, of course, demanded the reversal of Horace’s simile. Painting has achieved the ends of poetry translating a moral narrative into purely visual forms”¹²⁷.

As pinturas literárias de Poussin pretendiam formar uma imagem unificada de uma ação épica ou dramática, na qual os elementos desempenham uma função, da mesma forma que os episódios, as descrições, os ornamentos e assim por diante o fazem na obra literária em torno do tema central.

No século XVII, portanto, não havia “confusão das artes”, mas um paralelo. Foi a primeira vez que a pintura e a poesia parecem ter os mesmos meios formais ao fazer as mesmas coisas, concentradas na vida da alma, representando uma grande ação moral em um grande cenário.

Valeriano Bozal, em *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*¹²⁸, oferece-nos uma excelente síntese da evolução dos principais conceitos e teorias artísticas a partir do século XVIII, mais especialmente, da teoria de Ephraim Lessing, o fundador da cisão conceitual moderna entre poesia e pintura.

No primeiro volume, trata das origens da estética moderna e inicia com referências ao *ut pictura poesis*. O tópico horaciano, diz ele, é um eixo fundamental da teoria humanista da arte e da literatura. A teoria de Lessing afetou a condição dos assuntos representados tanto pela poesia, quanto pela pintura, assim como da crítica das mesmas. A novidade introduzida por Lessing estava no enfoque sobre a linguagem. Já não se tratava de esclarecer se as imagens

¹²⁷ Idem, p. 73.

¹²⁸ BOZAL, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I y II. Madrid: Colección La balsa de la Medusa, 2000. O primeiro volume analisa o estreito contato entre história e crítica da arte dos séculos XVIII e XIX. O segundo volume enfoca o desenvolvimento da estética e das teorias da arte e literárias do século XX, principalmente as reflexões dos próprios artistas e poetas sobre suas atividades, as vanguardas e a evolução da crítica. Problemas relativos à linguagem, à linguagem da arte e à arte como linguagem; as conexões entre arte e sociedade; os estudos disciplinares, como iconologia, formalismo, visualidade; a pós-modernidade. Valeriano Bozal é editor e autor de vários artigos.

pictóricas representavam melhor ou não a realidade do que a palavra poética, ou se uma era mais nobre do que a outra. O que se afirmava, então, era que as imagens representavam, de acordo com sua natureza lingüística, aspectos que as palavras, de acordo também com sua específica natureza lingüística, não podiam apreender: a pintura não era como a poesia. E esse “não ser como” fundava um novo modo de ver e uma nova maneira de entender a adequação (um conceito fundamental para a teoria humanista): a que existe entre a coisa e a linguagem que a diz”¹²⁹.

Apesar de ser acusado pela crítica de arte contemporânea de responsável pela paralisia teórica, relacionada às artes irmãs, Lessing contribuiu, há seu tempo, para uma tomada de consciência das especificidades de cada uma das linguagens: precisamente porque a pintura não é como a poesia, afirma-se uma relativa autonomia de ambas até então inexistente e instaura-se a consciência da diferença. Essa passa a ser, para a crítica contemporânea, a importância de Lessing. Na verdade, diz Valeriano Bozal, também autor deste artigo¹³⁰, tal autonomia é apenas latente no *Laocoonte* lessianiano, mas abre caminho para a arte de vanguarda do séc XX. Como diz Wendy Steiner, em *The Colors of Rethoric*, a visão de Lessing tornou a analogia poesia-pintura uma discussão à margem da crítica durante o século XIX, o que mudou radicalmente com o advento do modernismo. Cézanne, o Cubismo, a arte abstrata e o surrealismo mudaram o sentido dessa analogia. Considerando a literatura como ícone, e não apenas como um meio de referencia à realidade, Steiner lembra que não há um consenso final de como as duas artes se assemelham, mas um crescimento da nossa consciência do processo de comparação das duas, de geração e de regeneração metafórica:

Every interart comparison, even two visual arts, involves a metaphor (“translation”). Why should we want to think of a picture, on the one hand, as speaking, or of a poem, on the other, as being mute? (...) The desire to destroy the barrier between art, which is limited in its mode of signification, and human beings, whose speech and physical presence combine semiosis appealing to all senses. A speaking picture would be almost a person. It would be what Pierce calls an icon, or what Derrida would call a sign with “voice” or “presence”. The attempt to overreach the boundaries between one art and another is thus an attempt to dispel (or at least, mask) the boundary between art and life, between sign and thing, between writing and dialogue.¹³¹

As imagens criam dois tipos diferentes de ligações entre as artes. O primeiro é o tema da escola iconográfica de Panofsky. A arte iconográfica envolve a transferência de símbolos e de histórias de uma arte para outra. Na pintura iconográfica, por exemplo, a o significado da tela

¹²⁹ p. 31.

¹³⁰ BOZAL, V. *Ut Pictura Poesis*. In: Op. cit., p. 31.

¹³¹ STEINER, W. Op. cit.p. 5.

depende do nosso conhecimento do texto mitológico, bíblico ou literário a partir do qual a imagem é concebida. Se a imagem de um menino alado com um arco é entendida como Cupido, esta imagem só pode significar alegoricamente, porque um menino alado é um *topos* nos textos mítico-literários. Por outro lado, os detalhes de uma descrição poética podem ser tomados de uma representação pictórica. É, portanto, a combinação dos detalhes visuais e dos conceitos abstratos no símbolo que facilitava a interação entre as artes. A pintura oferece uma aparência paradigmática para o conceito na sua manifestação sensível. A arte simbólica ou alegórica parece, portanto, ser um ponto de convergência e de cooperação natural entre a pintura e a literatura¹³².

Assim como o poema ganha a imediatez de objeto real, fazendo-nos pensar no objeto físico, a pintura ganha o movimento da vida por nos fazer ver os corpos em ação. Em ambos os casos, as duas artes se aproximam ao se apropriar de aspectos essenciais uma da outra: visualidade na poesia e o movimento na pintura. E, ao combinar o visual e o verbal, a obra de arte que daí resulta adquire mais vividez e completude dos estados espirituais que tenta expressar¹³³.

Há, para Steiner, três tipos de ícones. O primeiro é a réplica do objeto, a imagem; o segundo, aquele cujas relações repetem as do objeto, o diagrama; e o terceiro, o que representa uma característica representativa de outro signo, através de um paralelismo, da metáfora. Afirma a autora:

Art reflects nature by echoing the ideal system of rules that lies behind it. That art can truly imitate art is uncontroversial, except that what each artist selects as the factors to carry over into his work may vary. In that case, the true Virgil maybe as allusive as “true nature”, and indifferent interpretations will strike different ages as more accurate approximations. Moreover, when the model is in a different language (e.g., Greek or Latin), or in a different form (the classical models for painting were inevitable statues), then imitation is a matter of translation and involved precisely the same problems as the painting-poetry comparison itself. Hermeneutics and the interartistic comparison may truly be called the sister arts!¹³⁴

Durante o monólogo de Stephen Dedalus, no momento em que caminha na praia, contemplando “the ineluctable modality of the visible”, ele transforma essa modalidade na “ineluctable modality of the audible”, elicitando a comparação entre as artes, “the translation of one sensory mode into another”, diz W. Steiner.

¹³² Idem, p. 9.

¹³³ Idem, p. 15.

¹³⁴ Idem, p. 21.

O que as modernas teorias da comparação tentam detectar é a semelhança das duas artes, e mostrar que o artista moderno pretende, justamente, aperfeiçoar a poética da presença, ou mostrar que a pintura artificial da ausência pode ser mais verdadeiramente natural do que a natureza. Tais idéias vão ao encontro do que Kandinsky declara sobre a arte abstrata, do imagismo de Pound e do conceito de “presença” de Derrida. Além destes, Whorf-Sapir na sua teoria da linguagem, ressalta a idéia de que o mundo se reflete diretamente na linguagem, e de que a língua que falamos determina o mundo em que vivemos, o que deixa implícita a idéia de que a linguagem é a base sobre a qual outros sistemas semióticos se fundam, inclusive a pintura.

Para Steiner, tempo e espaço são modos alternativos da mesma coisa. Se o olho só pode focar porções relativamente pequenas de objetos visíveis e tem que examiná-los a fim de construir uma imagem única, a percepção pictórica é um processo temporal, como a percepção literária, com a diferença que o ordenamento dessa seqüência perceptual não é pré-determinada pela pintura.

A estruturação da arte é concebida a fim de ampliar nossa habilidade de transformar uma seqüência em simultaneidade, para nos permitir transformar um fluxo temporal em estruturas atemporais.¹³⁵

A moderna noção de forma espacial da moderna literatura também representa uma forte objeção à divisão de Lessing. Joseph Frank, por exemplo, diz que a característica da literatura moderna é a sua espacialidade. A seqüência temporal convencional não é percebida como tal devido às violentas rupturas na narrativa e na seqüência lógica. O significado é deslocado do desdobramento temporal e lógico do texto, e o leitor é convidado a “suspender” o processo de referência individual temporariamente até que o modelo referencial interno possa ser aprendido como uma unidade. O texto não faz sentido como uma seqüência, mas como um todo, sendo, portanto, a percepção do mesmo, semelhante à percepção da pintura.

Essa diferença de linguagem, fundamento da autonomia, obriga-nos enfocar um problema surgido a partir de um novo ponto de vista: o do sujeito. Se cada arte possui uma linguagem própria, como tem o receptor acesso a cada uma delas? Não a partir de faculdades específicas, mas graças à imaginação: o que encontramos de belo em uma obra de arte não são nossos olhos que o encontram, mas nossa imaginação através dos nossos olhos. Assim, pois, uma

¹³⁵ Idem, p. 37.

mesma imagem pode ser suscitada em nossa imaginação por meio de signos arbitrários (palavras) e por meio de signos naturais (ícones). Em ambos os casos deve surgir em nós a mesma sensação de complacência, mesmo que em graus diferentes.

Parece-nos evidente que admitir a existência de um ponto comum entre as duas linguagens, no interior da teoria binária lessiniana, fornece-nos também uma brecha conceitual para discutir o teor de sua teoria sobre pressupostos outros além dos que orientaram os estudos de estética depois de seu *Laocoonte*.

2 INTERDISCIPLINARIDADE E CONCEITUAÇÃO TEÓRICA: POÉTICA, FILOSOFIA E TEORIAS DA ARTE COMO MODOS DE PENSAR A TRADUÇÃO ENTRE A POESIA E A PINTURA

A partir deste capítulo, tentaremos, sob a linha mestra traçada pelo conceito de *ecfrase*, na obra de Valeriano Bozal, incluir um resumo dos principais momentos da evolução da teoria e da crítica da estética e da arte a partir de então, observando de que forma cada um dos pensadores articulou as relações entre a palavra e a imagem no período compreendido entre o século XVIII e a modernidade, através das teorias de Wittgenstein, Heidegger, Goodman, Gadamer, até chegar aos nomes que mais diretamente dizem respeito aos nossos objetivos quais sejam: Benjamin, Warburg, Baxandall, Gombrich, Panofsky e Mitchell. Dentre eles, ressalte-se Benjamin, por suas reflexões teóricas sobre arte, imagem, e tradução; Warburg e Baxandall, pelos seus estudos recentes sobre as relações interdisciplinares, principalmente entre a palavra e a imagem pictórica, desenvolvidos sob a égide do Warburg Institute; Panofsky, por sua teoria da perspectiva como forma simbólica, e Gombrich, o grande nome da história da arte na atualidade, pela sua erudição e visão holística das artes, um nome que, sem dúvida, percorre múltiplos espaços e tempos. E por fim, Mitchell pelos estudos que complementam a reflexão dos teóricos acima. É importante esclarecer que os tópicos e teóricos selecionados aqui são aqueles que abordam diretamente a questão do visual e do verbal, e que, conseqüentemente, não se trata de uma listagem com pretensão de refazer ou de repetir o extenso e valioso trabalho de Bozal. Faz-se um trabalho de citação, atribuindo-lhe valor e significância pontual no contexto deste trabalho.

É na primeira seção do segundo volume da obra de Bozal, intitulada *El arte y el language*, que encontramos uma seleção de artigos estreitamente relacionados com a natureza

lingüística da arte e com a importância dos estudos da linguagem para a teoria da arte e da literatura.

A substituição do sujeito transcendental kantiano pela linguagem chamou-se de “giro lingüístico”: apóia-se sobre a concepção de linguagem de Humboldt e dá preeminência ao significado sobre a referência. A linguagem deixa de ser o instrumento com o qual o sujeito fala do mundo. Ela abre o mundo e é mediadora e condição para qualquer experiência e conhecimento, a preeminência do significado sobre a referência, diz Bozal, é o traço principal que põe em relação esse tema com as artes plásticas, literárias, musicais, com a arte em geral, pois foi no âmbito da arte e da estética que esse debate alcançou maior destaque.

Etienne Souriau¹³⁶ também reafirma a natureza lingüística da arte e a semelhança estrutural semelhante ao método lingüístico entre as diferentes artes:

O amanhecer foi descrito na poesia, por Verlaine, na pintura por Corot, na música por Grieg. Isso pode ser comparado a três linguagens que, certamente, não seriam traduzíveis, literalmente, entre si, mas cada uma trazendo consigo suas próprias leis, suas próprias exigências, suas próprias potestades.

A estética comparada procura quais as correspondências possíveis, e quais os limites dessas correspondências entre as linguagens estéticas diferentes. “É o único método seguro para se atingir aquilo que o ato criador possui de mais íntimo”.¹³⁷

Souriau não se opõe ao uso da lingüística como disciplina orientadora de estética, mas defende três princípios metódicos: a) é contra o uso da metáfora e da mistificação; b) é preciso manter um método rigoroso em cada disciplina; c) só devemos empregar conceitos lingüísticos quando esses apreendem um fato estrutural certo. Recomenda cautela em relação à “linguistificação da estética, a conceitos tais como mensagem do artista”, “linguagem de Wagner”, linguagem pictural de Manet”, dizendo que a intuição lírica não se solidariza com a concepção lingüística. O poema, diz, é semelhante a uma jóia, não contém uma mensagem.

Se for possível falar, historicamente, de um rumo lingüístico nas artes plásticas, é no cubismo que isso acontece mais explicitamente. Destacam-se aí dois aspectos: o artista cubista abandona o ponto de vista único e adota pontos de vista diversos, múltiplos sobre um mesmo objeto e incide de maneira decisiva sobre a relação entre espaço figurado e plano pictórico.

¹³⁶ SOURIAU, E. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

¹³⁷ Idem, p. 82.

Adotar múltiplos pontos de vista significa buscar a representação dos motivos a partir de “perspectivas” que não respondem a um único olhar, a não ser aquela que pode contemplar os objetos de cima, de perfil, de baixo, de frente, de trás, lateralmente, etc., sem privilegiar nenhum um ponto de vista. Nessa dinâmica, o número de pontos de vista é infinito, tantos quantos os movimentos do olhar do sujeito virtual ao qual se referem. Há, portanto, uma ruptura radical com a tradição da representação pictórica desde o *Quattrocento*, que se configurava, no plano pictórico, como referente de uma mirada com algumas pequenas exceções que nunca chegaram a desvirtuar os fundamentos¹³⁸.

Pergunta-se, E. Souriau, então: é possível articular o espaço figurado como referente de várias miradas? Cita Picasso e Braque como exemplo. Descobriram que o espaço plano sobre o qual eram representados os motivos tornava-se cada vez mais importante. O espaço plano passa a substituir o figurado, e os motivos começam a ser dispostos sobre o espaço plano, o qual supõe que as pautas de representação e disposição dos motivos, os fundamentos da unidade plástica da obra, não se encontram mais no espaço figurado, mas nas características próprias do plano pictórico. Em lugar dos pontos de fuga, do espaço figurado, surgem os eixos verticais e horizontais, as linhas oblíquas de uma superfície plana com um formato definido.

A substituição dos fatores de organização da imagem próprios do espaço figurado, referente de uma mirada, depende da condição do plano pictórico. Implica a desaparecimento do olhar como fundamento da imagem pintada e, por conseguinte, do sujeito virtual que olha (fundamento deste olhar). A representação pictórica não oculta mais sua condição plana. Não deixa de representar, mas sua representação não se atém ao conceito das coisas, e suas imagens não deixam de ser visuais; seus motivos são motivos visuais, partes de objetos que remetem a eles e que permitem ao espectador saber o que está ali representado.

A idéia de que o cubismo se explica a partir da substituição da representação das coisas pela representação do conceito das mesmas tem origem nos próprios textos fundadores do movimento. Apollinaire falou dos elementos extraídos da realidade do conhecimento, e não da realidade da visão, e afirmou que a maior parte dos pintores cubistas faz matemática sem saber¹³⁹. Mas a nossa mirada empírica, da qual era referente o espaço figurado tradicional, não as percebe assim; percebe-as em um espaço tridimensional, agora dispostos num plano. O

¹³⁸ Op. cit., p. 20.

¹³⁹ Op. cit., p. 22.

plano não se oculta, é plano com valores semânticos e, como tal, um fator determinante na organização da imagem. Nunca, melhor do que agora, se pode falar em imagem construída. Quando o reconhecimento se torna difícil, ambos introduzem motivos – um motivo figurativo, um letreiro, que nos permitem adivinhar os objetos representados, e que possibilitam a rememoração da figura, além de proporcionar a chave representacional da imagem¹⁴⁰.

Bozal destaca a importância do plano pictórico sobre a multiplicidade de pontos de vista, em primeiro lugar, porque o traço substancial do cubismo, que, nos primeiros momentos se atém à multiplicidade de pontos de vista, pouco a pouco abandona esta preocupação e, a partir de 1912, deixa de lado, de vez, essa noção, passando a trabalhar a imagem no plano e não sobre a multiplicidade de pontos de vista. O ponto de vista desaparece e a imagem pintada não é termo da observação empírica, do qual Mondrian seria um exemplo. A pintura passa a ser lida com signos, cujo valor semântico se configura a partir de suas relações no plano¹⁴¹.

A condição do espaço não é um assunto banal em pintura, tampouco um traço estilístico. Nele, se articulam sua condição técnico-material e seu valor semântico. O espaço é, na pintura, o que o discurso temporal é para a narração, condição para a representação de qualquer motivo e, da mesma forma que o discurso supõe um sujeito que fala das coisas, o espaço pressupõe o olhar de um sujeito que percebe e representa as coisas – pelo menos o discurso e o espaço convencionalmente considerados. Ao substituir o espaço figurado tridimensional pelo plano, a pintura introduz uma alteração substancial, pois o olhar empírico percebe um espaço tridimensional. Essa nova forma de representar, portanto, não se configura como cópia ou imitação da coisa observada, mas do conceito ou de conceitos implícitos, representados através de uma linguagem construída espacial e visualmente.

A pintura, ao se converter em um signo que não se parece com o objeto ao qual se refere ou representa, passa a compartilhar com a linguagem verbal a natureza de signo arbitrário, semanticamente articulada sobre um plano espacial e passível de uma percepção/leitura seqüencial, portanto, temporal. O reconhecimento através de elementos presentes na imagem evidencia que esta rememoração e reconstrução têm pouco a ver com a representação de semelhanças tradicionalmente admitidas.

Assim também é o jogo de ritmos de Mondrian. Como afirma Bozal:

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Op. cit., p. 23.

Si, como suele afirmarse, ofrece el equilibrio mismo de la naturaleza, ello no es porque talles imágenes se parezcan a o reproduzcan tal equilibrio, sino porque la ley de su construcción es la del equilibrio. Ahora bien, semejante ley es un recurso del lenguaje y solo en el lenguaje encuentra su fundamento. Ello plantea un problema que, por muy abstracto que sea la pintura no puede ser obviado; ¿cómo reconocer en la imagen de Mondrian el “equilibrio”(o el desequilibrio) del mundo? Tales, equilibrio o desequilibrio, se dan en la realidad factual pero no como objetos de la pintura puede representar. No puedo descubrir su verdad comprobando su adecuación pues carezco de objeto que me sirva de referencia; percebo entidades equilibradas o desequilibradas, pero no el equilibrio o desequilibrio mismos. En la pintura de Mondrian se representa un motivo que no está antes en parte alguna, pero que no pretende ser caprichoso ni mera proyección subjetiva.¹⁴²

A linguagem passa a ser sujeito. Não mais apenas instrumento de um sujeito, ou como passagem de um olhar. Não copia o mundo ao qual se refere: abre um mundo. Madame Bovary, por exemplo, permite ver as possibilidades de uma mulher. Guernica permite compreender visualmente a condição do terror, proporciona pautas de interpretação do mundo, ao qual o terror e a violência se referem. Da mesma forma que as teorias não se referem ao concreto singular, mas possibilitam compreender singulares concretos, as imagens artísticas permitem interpretar singulares concretos ao dotar-nos de expectativas sobre os mesmos.

Segundo Bozal, o giro lingüístico abre caminhos inesperados para a arte e a literatura do século XX. Este percurso está acompanhado pela teoria, ou melhor, pelas teorias; a condição sónica da imagem, seu eventual caráter criador, a recepção. Os questionamentos da estética e a teoria da arte também dão um giro copernicano que não teria sido possível sem a prática da arte.

Sempre se considerou a diferença entre o dizer e o mostrar como vinculada ao feito de que o significado estabelecia conexões não empíricas com certos feitos possíveis. A maneira mutável em que se articula a análise dessa diferença é a chave fundamental para entender as posições de Wittgenstein sobre estética. Jose Luis Prades faz uma análise sobre a importância de Wittgenstein para as questões aqui discutidas.

A diferença entre o *Tractatus* e a obra posterior de Wittgenstein reside na forma em que se articulam os limites do significado. O *Tractatus logicus philosophicus* defende uma concepção pictórica, segundo o qual o sentido de uma proposição vem dado exclusivamente por feitos possíveis, entendidos como possíveis combinações de objetos que a tornaria verdadeira. Proposições significativas não podem mostrar valores éticos ou estéticos. As

¹⁴² Op. cit., p. 24.

proposições da ética e da estética estão conectadas às atitudes e à vontade do sujeito. Não dependem de como o mundo é, mas da atitude do sujeito perante o mundo, que não pode ser um sujeito empírico. Este requisito está na base da teoria pictórica do significado, que permite manter a teoria do significado à margem de qualquer contaminação psicológica.

Em *Investigações filosóficas* abandona a tese de *Tractatus logicus philosophicus* de que a única função da linguagem era de figurar feitos. Abandona também a necessidade de mecanismos transcendentais para a avaliação estética e os juízos de valor. Parte essencial da nova perspectiva sobre o significado é a idéia de que o significado lingüístico depende crucialmente da práxis: das práticas cotidianas nas quais as palavras são usadas. A dependência do significado com respeito à forma de vida está no cerne da tese de Wittgenstein da autonomia da gramática: não há um ponto de vista externo a partir do qual nossas convicções lingüísticas possam ser justificadas.

As diferenças entre as *Investigações filosóficas* e o *Tractatus logicus philosophicus* são enormes. A tese de que as relações internas não podem ser descritas se mantém. A percepção do significado que têm os seres humanos – sua maneira de reagir diante de determinadas situações e de coincidir a-racionalmente na hora de aplicar determinados predicados – demonstra o que queremos dizer. As analogias com a percepção estética podem ser nucleares para a teoria do significado de Wittgenstein através da demonstração da praxis. As analogias, que supostamente se constituem no elemento de coesão entre a expressão pictórica e a verbal, contribuem para vislumbrar a obra como um todo, mas, principalmente, para que mutuamente sirvam de instrumentos de auto-iluminação.

A doutrina da intencionalidade subjaz aos fundamentos de *Investigações filosóficas*. A conexão entre a experiência estética e o objeto estético é interna, e a experiência estética tem um conteúdo intencional. A explicação estética não é psicológica. Em geral, são hipóteses empíricas. Este tipo de problema está vinculado com o problema de “ver como”:

Lo que es aparentemente paradójico en el “ver como” es el hecho de que percibimos a la vez cambios en el contenido perceptivo el mismo dibujo: se ve como pato y como conejo, mientras que, por otra parte, también vemos que el objeto percibido no ha cambiado de modo alguno.¹⁴³

A experiência estética requer a percepção de uma relação interna entre os elementos que causam a experiência e o feito de que a causem e, um fundo de práticas humanas. Há uma

¹⁴³ Op. cit., p. 30.

conexão entre o conteúdo da experiência e as capacidades que a tornam possível, conexão constitutiva que passa despercebida. A idéia de que existem conexões constitutivas entre feitos distintos é uma das mais frutíferas da filosofia da linguagem do segundo Wittgenstein.

Heidegger configura-se como um marco fundamental para a reflexão sobre a natureza da poesia e da arte. Sua posição, contrária à compartimentalização acadêmica da filosofia, a meditação em torno do ser e da linguagem, a confrontação da arte a partir de uma perspectiva ontológica, como um acontecimento fundamental na história do ser são, segundo Vicente Jarre¹⁴⁴, alguns dos fatores que o colocam em posição central nessa discussão, em função de sua peculiar compreensão ontológica: a da linguagem.

Dentre suas obras, *A origem da obra de arte* está estreitamente relacionada com a inter-relação entre a poesia e a pintura: a obra de arte não é a reprodução de uma entidade particular que se encontra presente em determinado momento; ao contrário, é a reprodução da essência geral dessa coisa, conceito este de fundamental importância para a discussão sobre a fidelidade da tradução a ser discutido no desenvolver deste trabalho. Diz o autor:

From and by which something is what it is and as it is. What something is, as it is, we call it essence or nature. The origin of something is the source of its nature. The question concerning the origin of the work of art asks about the source of its nature. On the usual view, the work arises out of, and by means of the activity of the artist. (...) The artist is the origin of the work. The work is the origin of the artist. Neither is without the other. Nevertheless, neither is the sole support of the other. In themselves and in their interrelations artist and work are each of them by virtue of a third thing which is prior to both, namely that which also gives artist and work of art their names- art.¹⁴⁵

Segundo Heidegger, a arte é a origem tanto do artista como da obra de arte; a questão da origem da obra de arte, portanto, acaba sendo uma questão sobre a natureza da arte, que deve ser buscada na sua concretude, isto é, na própria obra. É um pensamento circular e que viola a lógica, afirma ele. O que vem a ser arte pode ser apreendido da análise comparativa entre obras de arte, mas como saber quais são obras de arte, sem saber o que é arte? Compelidos a seguir o círculo, adentrar esse caminho não se constitui um defeito. É, para ele, a força e o júbilo do pensamento entendendo que pensar é uma habilidade: “Not only is the main step from work to a circle like the step from art to work, but every separate step that we attempt

¹⁴⁴ In: BOZAL, V., op. cit. p. 26.

¹⁴⁵ The Origin of the Work of Art. In: HEIDEGGER, M. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Row Publishers, 1975. p. 17.

circles in this circle”¹⁴⁶. Resta-nos, portanto, perguntar à obra de arte o que e como ela é. A concretude da obra de arte: o colorido, a pedra, a madeira, o som, são irremovíveis da mesma, mas a obra de arte é algo além da sua concretude, que vem a ser, exatamente, a sua natureza artística: “the art work is, to be sure, a thing that is made, but it says something other than the mere thing itself is, *allo agoreuei*”¹⁴⁷.

A obra sempre manifesta algo mais além de si mesma, do qual ela é um símbolo. Atingir a realidade completa e imediata é a forma de se atingir a verdadeira arte contida na obra. Portanto, a primeira coisa a fazer é perceber a concretude da obra para depois saber o algo mais que adere a ela.

Tudo que se interpõe entre o objeto e a nossa apreensão e expressão do objeto deve ser posto de lado para que seja possível o arrebatamento diante da presença revelada da coisa: “the thing is the aistheton, that which is perceptible by sensations in the senses belonging to sensibility”¹⁴⁸. O conceito torna-se um lugar-comum de acordo com o qual uma coisa é a unidade de uma cópia daquilo que é dado pelos sentidos. Nunca percebemos um conjunto de sensações na aparência das coisas. Percebemos o fato, o acontecimento, o objeto concreto, “that which gives things their constancy and pith but is also, at the same time, the source of their particular mode of sensuous pressure- colored, resonant, hard, massive- is the matter in things”¹⁴⁹.

Nessa análise das coisas como matéria, a forma já está conformada. A coisa é matéria formada. O elemento “coisa” é a matéria da qual ele consiste. A matéria é o campo de ação do artista. Mas este também é um conceito desacreditado. Matéria-forma é, na verdade, o esquema conceitual usado, das mais variadas formas, pela teoria da arte e da estética, o que segundo Heidegger, nada prova sobre a distinção entre matéria e forma, ou mesmo que ela pertença ao domínio da arte e da obra de arte:

Where does the matter-form structure have its origin- in the thingly character of the thing or in the workly character of the art work? Matter and form are in no case original determinations of the thingness of the mere thing.¹⁵⁰ (...) the piece of equipment is half thing, because characterized by thingliness, and yet it is something more; at the same time it is half art work and yet something less, because lacking the self sufficiency of the work of art. Equipment has a peculiar position intermediate

¹⁴⁶ Idem, p. 18.

¹⁴⁷ Idem, p. 19.

¹⁴⁸ Idem, p. 25.

¹⁴⁹ Idem, p. 26.

¹⁵⁰ Op. cit., p. 28.

between thing and work, assuming that such a calculated ordering of them is permissible.¹⁵¹

Há três formas de definir a concretude, que concebem a coisa como contendo aspectos, como a unidade das várias sensações, como matéria formada: o objeto, o equipamento, a obra.

Francisca Perez Carreño¹⁵² faz uma síntese do que denomina “estética analítica e estética idealista”. Para ela, Wittgenstein representa o eixo do que se chama o giro lingüístico em filosofia, e boa parte dos problemas filosóficos é problema de linguagem e, não, de conhecimento. E, para a Estética Idealista, “arte” significa o que teriam em comum entre si as distintas artes: ser a expressão dos sentimentos e das atitudes do artista, refletindo muito claramente o que diz Heidegger em *A origem da obra de arte*.

Para a estética analítica não existe arte, mas artes, e a linguagem está no centro de interesse dos autores analíticos. Ocupa-se da análise dos discursos relacionados com a beleza, a arte e a experiência estética, incluindo a crítica e a história da arte. A atividade artística é uma atividade lingüística e com fortes analogias com a linguagem: considera as obras de arte como formas de representação e de comunicação da realidade, ou seja, o estudo das artes como linguagens. Beardsley e Goodman são os nomes mais representativos dessa linha teórica. Arte como linguagem leva ao conceito de arte como conhecimento (Goodman), e arte como experiência estética (Beardsley).

Também, para Wittgenstein (*Tractatus Logicus Philosophicus*), ética e estética se encontram no limite entre o que se pode dizer e o inefável: a idéia de que o essencialmente estético não é o que se diz, mas o que se mostra, o que, uma vez mais remete-nos ao texto de Heidegger acima mencionado.

Os continuadores de Wittgenstein traduzem a noção de mostrar pela idéia da forma de representação, onde o “como” da representação, e não o “que”, é o que torna artística ou não a obra. A ênfase passa a ser nas particularidades dos objetos artístico e nos modos de significar¹⁵³.

Carreño também ressalta a distinção entre objeto artístico e obra de arte como sendo um dos primeiros objetos de análise da Estética Analítica, claramente definida por Croce, quando

¹⁵¹ Idem, p. 29.

¹⁵² In: BOZAL, op. cit., p. 106.

¹⁵³ BOZAL, op. cit., p. 96. Minha tradução.

declara que a obra de arte não é um objeto físico, mas mental. Vale lembrar que essa concepção é relevante aqui, uma vez que é este objeto mental que vai se constituir na dimensão sobre a qual a tradução da obra de arte torna-se possível, na sua condição pré-forma concreta, de anterioridade, e de virtualidade.

Languages of Art, de Nelson Goodman, é outro estudo esclarecedor sobre as diferentes linguagens utilizadas nas atividades artísticas¹⁵⁴. É a teoria analítica mais paradigmática e coerente das últimas décadas. Seu objeto de estudo é a arte como linguagem sobre o mundo. Para Goodman, as diferentes artes são formas adequadas de conhecimento de mundo. Não há dicotomia entre o emocional e o cognitivo. A linguagem verbal e as imagens visuais e auditivas conformam a nossa experiência. Nenhum destes sistemas tem predomínio sobre os outros, e são irreduzíveis entre si, o quer dizer que não é traduzível a palavras, nem toda a informação, nem toda a experiência em geral que uma imagem, seja visual ou auditiva, pode proporcionar, e vice-versa.

Assim como Gombrich, Goodman fala da impossibilidade da tradução. É preciso lembrar, no entanto, que esses dois teóricos estão atrelados ao sentido convencional de tradução e de fidelidade, contrários às bases conceituais desse trabalho. A especificidade de cada um desses sistemas não consiste no seu caráter mais ou menos expressivo ou mais ou menos cognitivo, mas em condições semânticas e sintáticas distintas. Assim, pode-se dizer que a idéia de que a arte proporciona conhecimento e de que o estudo de seus procedimentos forma parte de uma teoria geral do conhecimento caracteriza o pensamento de Goodman¹⁵⁵.

Goodman faz parte do grupo de nominalistas de Harvard juntamente com Quine e Putnan, defensores da concepção de que as palavras e os símbolos, que utilizamos para nomear, dizer, assinalar as coisas do mundo, não tem nenhuma relação com aquilo que nomeiam ou que predicam. A pintura, o cinema, o baile são maneiras de fazer mundos, de construir o mundo.

Em *Languages of Art*, cada uma das diferentes artes utiliza uma linguagem distinta, ou seja, um sistema de simbolização distinto. Os símbolos não servem somente para denotar; podem, também, mostrar, sinalizar, representar, exemplificar. Portanto, uma teoria das artes como sistema de símbolos não é só uma teoria sobre a denotação ou a representação da arte.

¹⁵⁴ O artigo sobre Nelson Goodman é assinado por Francisca Perez Carreño. In: BOZAL, V., op. cit.

¹⁵⁵ Op. cit., p. 106.

A relação de referência ocorre de distintas maneiras em outra obra de arte, basicamente como representação, exemplificação ou expressão. O caráter da representação pode ser marginal na música e na arquitetura, mas consubstancial para a literatura. Admitimos que a representação, a exemplificação e a expressão são possibilidades abertas e utilizadas nas diferentes artes, mas o que significa representar?

Segundo Goodman, a representação não exige semelhança. A denotação é a alma da representação e é independente da semelhança. A descrição e a representação são formas de denotação em distintos sistemas simbólicos. A diferença está baseada no modo como a realizam. Os símbolos pictóricos são sintática e semanticamente densos frente aos símbolos lingüísticos, ou seja, significa que não há diferenciação, articulação nos elementos expressivos. A densidade sintática repercute na densidade semântica. Além disso, os símbolos pictóricos são relativamente plenos, onde todos os elementos são relevantes¹⁵⁶.

Sendo assim, é impossível definir o realismo de uma imagem em termos da semelhança com seu objeto, como queria a doutrina tradicional. O sistema de representação literal, realista ou naturalista é simplesmente o habitual.

Para Goodman, a representação não tem nada a ver com a semelhança, nem com o realismo. Rechaça idéia de que a pintura realista seja aquela que tem por objetivo imitar a realidade e criar uma cópia objetiva dessa. Para ele, a expressão é um caso de exemplificação metafórica, pois mesmo que um quadro possua a propriedade da tristeza, por exemplo, não a possui literalmente. Pode-se dizer que é um quadro cinza, literalmente, e, metaforicamente, que é triste. Como se produz essa transferência de predicados que caracteriza a metáfora? Produzir uma metáfora é aplicar uma etiqueta distinta, nova, a um objeto habitual. E essa nova etiqueta ressalta aspectos até então despercebidos, ilumina nossa experiência a partir de outros pontos de vista. A utilização dessas novas etiquetas produz surpresa e reconhecimento de que o objeto etiquetado possui, de fato, propriedades que a nova etiqueta pôs em evidência. Além disso, a introdução de uma metáfora modifica todo reino dos antigos símbolos e o reorganiza.

A diferença entre exemplificação e expressão não é rígida. As relações entre “cinza” e “triste”, mesmo sendo metafórica, já está muito convencionalizada. Assim, quando dizemos

¹⁵⁶ Op. cit., p. 108.

que o quadro cinza é triste, a posse da tristeza é quase mais literal do que metafórica. O mesmo acontece com, por exemplo, as cores “frias”¹⁵⁷.

Cada uma das propriedades da obra de arte pode ser exemplo ou expressão de algo. Não existem regras de interpretação, vocabulários artísticos que liguem sons a sentimentos, cores ou formas a emoções, ou a conceitos, pois a experiência estética é, para Goodman, uma experiência ativa de interpretação de símbolos, idéia a partir da qual outra visão de fidelidade em tradução pode ser inferida dentro do próprio texto de Goodman, comprovando que sua teoria da linguagem também abriga uma instância da teoria da tradução, na qual a fidelidade está baseada sobre premissas outras que as da imitação ou cópia, ou seja, sobre a natureza metafórica e poética das linguagens humanas.

Na seqüência de nomes significativos para a evolução teórico-filosófica dos conceitos inter-relacionados com a expressão artística verbal e visual, Gadamer, sem dúvida, ocupa um lugar de destaque. Sua hermenêutica derivou para a estética da recepção, estruturando-se em torno da compreensão e do sentido.

Para ele, a experiência estética é rememoração, *reconhecimento*, aprofundamento na tradição na qual estamos inseridos. Parte de uma antecipação do sentido, um pré-conceito que deve ser tomado positivamente. Este pré-conceito não é mais do que a consciência do inevitável enraizamento contextual que fundamenta a compreensão do alheio. A obra de arte necessita ser atualizada e somente na sua reprodução, na sua “representação”, que inclui as contingências de suas manifestações, incorpora-se realmente ao mundo. Sendo assim, o papel do receptor não é de contemplação subjetiva, mas de participação, como no jogo. Hermenêutica e experiência de arte estão em relação circular e as obras de arte hão de ser entendidas como qualquer texto.

Em “Palabra e imagen (Tan Verdadero, Tan Siendo)”¹⁵⁸, Gadamer levanta a seguinte questão: como se chega a obras plásticas através da palavra do intérprete, e como é possível encontrar uma palavra interpretativa para uma obra plástica, que não manifeste pensamentos a propósito da imagem, mas que introduza uma visão melhor que a própria imagem? Em outras palavras, uma palavra que traduza, acrescentando, ampliando o significado através dos desdobramentos das formas. Gadamer preocupa-se com a questão de como a palavra e a

¹⁵⁷ Op. cit., p. 110.

¹⁵⁸ In: GADAMER, H. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1986. p. 279.

imagem, a literatura e as artes plásticas compartilham de uma tarefa comum e como se definem os papéis que cumprem dentro da nossa cultura.

Em “Verdad y método”, o conceito de imagem é desligado do de cópia. Fala sobre literatura universal, como uma espécie de simultaneidade característica da época literária atual, onde existe “uma certa atualidade e simultaneidade”. O que faz de um quadro, ou de um poema, uma obra de arte é a *poiésis*, que, para ele, tem dois sentidos: o primeiro, fazer, dizer, produzir algo novo, concretizado em um objeto material; o segundo, o sentido próprio de poesia que parece existir somente no hálito etéreo da linguagem e no milagre da memória. A poesia para ele, não se restringe ao poema, ao sentido estritamente literário. Ao se referir ao texto criativo, reconhece nele uma ressonância do conceito religioso de criação, diferente do sentido de artesanato.

A feitura da obra, seu fazer, é dirigida pelo saber, pelo idear, pelo planejar. Além disso, ressalta a necessidade de desembaraçar-se do conceito de cópia, a fim de obter um conceito de verdade válido tanto para a poesia quanto para a imagem.

Dois conceitos revividos por Gadamer, e que deverão ser retomados ao longo deste trabalho, são: a) o de *enargeia* (“de uma vez” – designa a simultaneidade imanente da duração, onde não há sucessão, nem narrativa, nem temporalidade; tudo está presente no ver, no meditar) o que aconteceu e o que está para acontecer, o ver e o ter visto, o pensar e o ter pensado sobre algo são simultâneos; e b) o de desocultamento. A experiência da obra de arte, declara, não é somente o desvelamento do oculto, mas daquilo que está contido dentro dela. O correto da obra de arte não é o mesmo da verdade do enunciado, que vem a ser um princípio muito rentável para a teoria da tradução, uma vez que, em se tratando de tradução poética, é sempre importante lembrar que, assim como a leitura extrapola o nível conotativo do enunciado, a tradução, necessariamente reprocessa o texto a partir da leitura e da rescritura artística. O estranhamento causado pelo texto traduzido, portanto, é o mesmo que lhe garante valor. Desta percepção simultânea, do contemplar não interrompido, resulta a totalidade de apreensão do artista, o desocultamento, a verdade da obra, *alehteia*, pura *energeia*¹⁵⁹. Trata-se, portanto, de um princípio fundamental para a tradução artística, uma vez que contempla a natureza processual, contínua, ininterrupta, aomesmo tempo que seu compromisso íntimo com o real, entendido aqui não necessariamente como uma forma específica, mas como núcleo de significação, metamorfoseável de acordo com as condições espaço-temporais.

¹⁵⁹ *Energeia* pode ser traduzida como “atividade”, como “realidade efetiva” e como, “processo”.

Assentimos ao que emerge de uma obra de arte não porque seja cópia exata de algo, mas porque, enquanto imagem, é uma realidade superior. O que se manifesta é aquilo que não se pode dizer, não é o copiado. Não é esta a declaração do quadro. De onde se conclui, também, que o que deve, e merece, ser traduzido do texto poético é, justamente, o intraduzível, o que não se reduz à forma e que permanece na dimensão do inatingível, mas que se manifesta intensa e inegavelmente nos espaços da subjetividade e da espiritualidade do autor/artista e do leitor/observador como espaços de pequenas e/ou grandiosas epifanias individuais e silenciosas proporcionados pelo sentimento do belo, através do objeto artístico. E no instante do desvelamento o olhar percebe o mundo do possível que a imaginação constrói, a memória armazena, e a arte recria. “Existe o resplandecer do belo como o encanto da arte, seja no ver, no ouvir, nas artes plásticas, na poesia ou na música”¹⁶⁰.

Figura da forma é o que vem à tona graças ao meio lingüístico-poético ou a imagens que constroem uma figura no fluxo do seu jogo conjunto, diz Gadamer, e, em geral, a figura da forma do quadro, ou do texto, se constitui sem distinção explícita. A execução é a interpretação.

Gerard Vilar¹⁶¹ apresenta a estética de Walter Benjamin como uma estética da redenção. Seu pensamento, diz, apresentado em constelações, em iluminações, em fragmento de reflexão, constrói uma teoria em três etapas, às vezes contraditórias: a primeira, a teológica; a segunda, a do compromisso político, das vanguardas, da teoria da modernidade e que já esboça uma estética da recepção; e a terceira, a da restauração da autonomia estética sobre um fundamento teológico.

Sua crítica alimenta-se da filosofia, da literatura e da arte, mas o impulso fundamental de sua estética é dado pelos problemas de literatura. Nos últimos anos de sua vida, ocupou-se da visão e da imagem e pensou-as como formas de leitura e de escritura. Por outro lado, para ele, todo o fenômeno estético, ou artístico, não pode ser compreendido em termos da relação entre um sujeito e um objeto, mas, sim, a partir da realidade básica e anterior à constituição de todo sujeito ou objeto, que é a linguagem. É um pioneiro do “giro lingüístico” da estética do século XX e, em geral, da filosofia contemporânea.

¹⁶⁰ Op. cit., p. 298.

¹⁶¹ In: BOZAL, V. Op. cit., p. 202.

A obra de arte é, para Benjamin, como uma ruína, um fragmento de sentido, que o crítico chama novamente à vida por um procedimento alegórico. Seus textos são poderosos exemplos dessa tarefa de redenção crítica e do método alegórico, e “A tarefa do tradutor” marcou a reflexão sobre o ato e a significação do traduzir de forma indelével e determinante, provocando uma virada radical nos Estudos de Tradução, mudando o rumo das reflexões de uma instância quase que exclusivamente de caráter lingüístico e/ou impressionista para uma dimensão filosófica. Isso, sem dúvida, contribuiu para a reversão do estatuto dos daqueles Estudos, que, de uma posição secundária e academicamente marginal, chegaram à posição que ocupam hoje, instaurando-se como uma disciplina cujo objeto abre inúmeras possibilidades epistemológicas, através de sua natureza polivalente – interdisciplinar, artística e metafísica – dentro da modernidade teórico-crítica da arte e da literatura.

Benjamin deixa claro que, para ele, a linguagem não pode ser entendida como um instrumento neutro e transparente a serviço de um sujeito que a utiliza para comunicar seu pensamento e escrever o estado das coisas no mundo, conforme a concepção burguesa da linguagem. Ao contrário, seguindo a tradição germânica de Herder, Humboldt e Nietzsche, a linguagem é o *medium* de todo o conhecimento, anterior a todo pensamento e constitutivo de toda consciência. No meio da profanização burguesa da linguagem, Benjamin a vê como uma fonte de forças para a salvação da humanidade. Parte de uma teoria designativa de linguagem e se inclina para uma teoria expressivista ou articulacionista da mesma, entendendo-a, fundamentalmente, a partir de sua função poética ou estética, fundadora de sentido, constituidora do mundo, chamando essa dimensão de mágica, ou mimética, frente à semiótica ou meramente comunicativa. A linguagem comum, a linguagem adâmica, diferentemente do verbo divino, é a linguagem nomeadora, uma linguagem pura dos homens posteriormente fragmentada e degenerada no curso da história. A arte junto com a filosofia, a crítica e a tradução são meios de salvação deste estado de caída. A arte é uma manifestação do poder humano de nomear.

A busca das correspondências, dos fenômenos Ur da Pré-história e da Antigüidade, o reconhecimento das semelhanças imateriais depositadas na linguagem e na escritura (o mundo é um texto do qual devemos nos aproximar com o objetivo último de ler o que nunca foi escrito), tinha em Benjamin uma função transgressiva e/ou subversiva, que lhe insere como grande pensador da modernidade e como teórico que instaura a modernidade na teoria da tradução. Inúmeros são os estudos e análises críticas sobre “A tarefa do tradutor”, texto que,

em si mesmo, encerra as questões centrais de toda a teoria da tradução: fidelidade, equivalência, originalidade e reprodução, sob a perspectiva formal e metafísica. É justamente o cunho filosófico de “A tarefa” o que mais tem provocado polêmica e, ao mesmo tempo, o que mais diretamente enfrenta a complexidade do ato de traduzir, razão pela qual este se torna um texto, ao mesmo tempo, fundador, por renovar a forma de pensar a “tarefa” de traduzir, e emblematicamente inconclusivo, pois, como texto, compartilha da natureza do próprio significado que pretende formular, isto é, a natureza processual do texto e da tradução, o caráter fragmentário e virtual do significado que só pode ser abordado através forma provisória.

Um dos conceitos de Benjamin que mais diretamente diz respeito a esta tese é o da imagem dialética. Segundo ele, são as imagens que fazem saltar o *continuum* da história como mero trânsito e que plenificam o tempo homogêneo e vazio. Não são imagens do arcaico, mas imagens nas quais, unido-se todos os momentos temporais, formam uma constelação legível.

Aby Warburg inaugurou um novo método de leitura e análise crítica da obra de arte que, com estreitas ligações com a iconologia, torna-se um programa metodológico mais tarde desenvolvido e sistematizado por F. Saxl, E. Panofsky, E. Wind e E. Gombrich.

Dedicou especial atenção à transformação e à transmissão dos símbolos icônicos e à releitura dos mitos antigos durante o renascimento e períodos subsequentes, inclusive pela alquimia, a magia, e os significados polivalentes que os pintores clássicos deram a temas tradicionais. Era consciente do caráter ambivalente das imagens. Buscava um argumento teórico que explicasse as razões de sua presença insistente através do tempo e “mediante metacampos plurais, uma vez que a tradição não é sempre um vínculo com o passado, mas uma obscura cumplicidade com esta reconstrução interessante que chamamos história”¹⁶².

Outro aspecto fundamental da obra de Warburg é a função simbólica das imagens artísticas e suas inter-relações, tema que ocupou um importante lugar na sua obra inacabada *Mnemosyne*, na qual tentou desentranhar a origem de alguns símbolos e rastrear sua vigência

¹⁶² Warburg insistiu em afirmar uma reinterpretação da antigüidade clássica formulada pelo renascimento, em evidenciar as relações entre mecenas, artistas e obras de arte, em descobrir sólidas redes culturais e na necessidade de reconstruir o meio original onde as obras de arte foram gestadas. Do ponto de vista da obra de arte, seus elementos figurativos, a interação entre formas e conteúdos e as ações intencionais se convertiam em novas fontes que permitiam reconstruir a história da cultura de uma época da qual trazia informação decisiva qualquer detalhe presente nas imagens, até o aparentemente mais insignificante. “Deus se esconde nos detalhes”, costumava repetir com frequência. Ver: BOZAL, V. Op. cit., p. 312.

na cultura ocidental principalmente no final da Idade Média e pré-renascimento.

Em 1900, mostrou-se pioneiro dos estudos interdisciplinares contemporâneos ao organizar uma biblioteca de acordo com a globalização disciplinar e com seu método de estudo da obra de arte.

Sua obra demonstra a determinação de encontrar um critério unitário e globalizador do saber e corresponde a uma concepção de história que fazia da inter-relação das imagens e das palavras uma velha tradição transmissora de vitalidade e de energia criativas.

Como afirma J. F. Ivars, Warburg tentou reconduzir o estudo historiográfico aos velhos mestres alemães do *settecento*, fazendo, dessa maneira, uma homenagem explícita à questão das relações entre a poesia e a pintura.

Outro autor cuja obra contribui para a reflexão do *paragone* é Michael Baxandall, professor de História da Arte (Berkeley), que defende a idéia de que a noção de “composição pictórica” surgiu da condição do humanista, portanto retórica, e não somente da situação da pintura do século XV. Estabelece pontes de relação entre a linguagem visual e suas eventuais verbalizações escritas. Conceitos e categorias fundamentais para abordar a significação da cultura visual do primeiro Renascimento (natureza, relevo, pureza, facilidade, perspectiva, graça, adorno, variedade, composição, *escorzo*, cor, desenho, dificuldade, prontidão, afetação, devoção) transformam-se em chaves e códigos duplamente interpretáveis, através da imagem e através da palavra que acabam constituindo uma espécie de polígono relacional capaz de estabelecer pilares muito sólidos para a interpretação da pintura do *quattrocento*, por exemplo, a partir de nossas próprias categorias cognoscitivas contemporâneas. O problema passa então a ser a interposição de palavras e de conceitos entre a explicação e o objeto desta (o quadro). Nós explicamos os quadros, explicamos observações sobre os quadros, ou melhor, explicamos quadros somente na medida em que o fazemos à luz de algum tipo de descrição ou especificação verbal. A descrição verbal é, portanto, o objeto mediador da explicação.

Baxandall conclui dizendo que se queremos explicar quadros, no sentido de expô-los em termos de suas causas históricas, o que realmente explicamos parece que, mais do que o quadro sem mediatizar, o quadro tal e como vem considerado sob o prisma de uma descrição parcialmente interpretativa, comprovando sua reflexão sobre parâmetros fundamentais da hermenêutica do objeto artístico.

Farago também menciona a declaração de Baxandall sobre o texto de Alberti. Diz ele que Alberti, ao escrever sobre a pintura, também pretendia sugerir a modificação da crítica literária de acordo com o classicismo de Cícero¹⁶³.

Em *Giotto y los oradores*¹⁶⁴, Baxandall analisa duas questões: a primeira mostra que a gramática e a retórica condicionam nossa percepção visual¹⁶⁵; e a segunda analisa a idéia da composição pictórica e sua abordagem humanística concebida por Alberti. O autor afirma que a composição pictórica surgiu da condição do humanista, conceito cujas fontes se encontram em um determinado conjunto de preocupações e predisposições lingüísticas e não simplesmente do contexto da pintura no século XV.

Baxandall tenta identificar o componente lingüístico no campo visual e mostrar o tipo de condicionamento lingüístico e literário dentro dos quais se moviam os humanistas na hora de expressar suas observações sobre pintura. Na verdade, nas palavras do próprio autor, o que mais o preocupa é “a relação entre hábitos lingüísticos e a observação visual, (...) e mostrar que a língua latina era o ponto de vista dos humanistas”¹⁶⁶. O termo “humanista”, para Baxandall, refere-se àqueles que, durante o século XIV, XV e XVI, liam e escreviam em latim clássico sobre temas de literatura, história e ética. A arte dos humanistas baseava-se na gramática e retórica latinas, o que lhes atribuía uma situação lingüística particular, uma vez que o latim clássico era mais preciso nos seus matizes. A retórica significava tanto a arte de persuasão, quanto a busca do virtuosismo como estudo sistemático de elegância, de estilo que foi se convertendo pela sua categorização de experiência artística, dando lugar a um sistema crítico.

As facetas do humanismo que mais interessam ao autor são as reflexões sobre a dignidade do homem, a propaganda republicana dos humanistas florentinos, as descrições virgilianas de paisagens que recuperaram recursos lingüísticos perdidos há mais de mil anos. Recuperar esses recursos levava a conceitos intrínsecos de palavras, de modos e implicava uma reorganização mais complexa da percepção¹⁶⁷:

¹⁶³ FARAGO, op. cit., p. 385.

¹⁶⁴ BAXANDALL, M. *Giotto y los Oradores – La visión de la pintura em los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996.

¹⁶⁵ Sobre esse aspecto, leia-se também a excelente análise comparativa feita por Norman Bryson do modelo lingüístico de interpretação, com o os procedimentos semelhantes envolvidos com a imagem. (In: BRYSON, N., op. cit., p. 20-21).

¹⁶⁶ BAXANDALL, op. cit., p. 14.

¹⁶⁷ BAXANDALL, op. cit., p. 24.

Por tanto se deduce que la cuestión de la aportación humanista a un campo tan marginal como el de la pintura se reduce casi exclusivamente a un problema de hábitos lingüísticos. La pregunta preliminar sería: ¿hasta que punto pudo influir en la actitud y las nociones más generales sobre pintura el empleo de las palabras y gramática latinas para tratar el tema? Es evidente que esto plantea viejos problemas sobre lenguaje y percepción (...). La crítica humanista sobre pintura presenta un especial interés como caso lingüístico: posee un comportamiento verbal extremadamente formalista que presiona, con escasas interferencias, sobre las manifestaciones más sensibles de la experiencia visual.¹⁶⁸

Na seção intitulada “Palabras”, o autor salienta o fato de que “toda a língua pode ser considerada um sistema classificatório da experiência”. As palavras dividem nossa experiência em categorias e, apesar de que línguas tão diferentes quanto o latim clássico e o medieval, o do *quattrocento* italiano estejam intimamente relacionadas entre si, existem áreas em que uma língua matiza mais do que outras, o que determina as palavras dos humanistas: a observação estava condicionada lingüisticamente.¹⁶⁹

Baxandall cita o livro *Elegantiae*, de Lorenzo Valla, e faz uma longa explanação sobre de que forma e em que medida um italiano, ao aprender a utilizar uma frase como *vultus decorem effigere*, estava também aprendendo a categorizar sua observação da arte e dos artistas e como as descrições do objeto de arte *es totalmente vernácula*¹⁷⁰.

Relacionadas com a dança, palavras como *mesura*, *aere*, *maniera* estabelecem cinco partes na dança, do mesmo modo que os humanistas estabelecem cinco partes na retórica: *mesura*, *memória*, *maniera*, *mesura diterreno*, *aere*. Também palavras como *ratio*, *splendore*, *ars*, *ingegnum*, *gracilis*, *vehemens*, *ilustra*, *significante* e *figuratus* são explicadas por Baxandall a fim de demonstrar a íntima relação entre a poesia e a pintura humanista. O termo *ratio*, por exemplo, é de uma complexidade extraordinária; permite a Guarino assinalar uma qualidade sistemática em relação constante com uma base causal que se materializa nas luzes de Pisanello”. *Splendore*, termo originalmente do campo semântico relacionado à luz, à visão, é aplicado referindo-se à excelência moral ou literária. Os humanistas também tiveram a difícil tarefa de reconstruir o sistema de relações do léxico, de alusões, contraposições e hábitos metafóricos que o latim medieval havia debilitado, uma vez que não era possível recuperar o sistema como conjunto. Mesmo assim, algumas relações presentes nos escritores antigos tornaram-se elemento importante no argumento humanístico. *Ars* (habilidade, ofício, profissão, teoria, tratado) e *ingegnum* (talento inato, que não se pode aprender) estão

¹⁶⁸ Idem, p. 25.

¹⁶⁹ Idem, p. 28.

¹⁷⁰ Idem, p. 31.

relacionados com o estilo e a invenção, e são qualidades que, somadas, caracterizam o bom pintor e o bom poeta.

Gracilis e vehemens são termos saturados de um significado adquirido em usos retóricos. *Gracilis*, aplicado à literatura, significa “simples”, “sem adorno”; *vehemens*, “enérgico” ou “agressivo”, “épico”. As metáforas retóricas também são muito usadas. Bartolomeo Fazio, citado por Baxandall, faz uma análise entre literatura e pintura insistindo que, na pintura, as figuras devem ser expressivas e animadas, e aquele que pinta deve estar “figuratus”, uma palavra de Quintiliano relacionada com a função de natureza retórica.

(...) Las figuras retóricas poseen la misma gracia y encanto, tanto si son de pensamiento como de palabras, pues, en efecto, se separan ligeramente de lo establecido y poseen la virtud de apartarse del uso corriente.¹⁷¹

Em 1424, Leonardo Bruni, em carta a Niccolo da Uzzano, sobre as portas do batistério de Florença, diz que os painéis narrativos deveriam ser *ilustre e significans*:

Io considero che le dieci storie della nuova porta, che avete deliberato, che siano del Vecchio testamento, vogliono avere due cose, e principalmente l'una, Che siano illustri: d'altra, Che siano significanti. Illustri chiamo quelle, Che possono bem pascere l'occhio com varietà di disegno; significanti quelle, che abbino importanza degna di memoria.¹⁷²

A preocupação com o significado, na descrição e na narrativa das esculturas da famosa porta, é uma preocupação de natureza verbal, ou, poderíamos dizer, verbalizável, para não dizer, traduzível, o que comprova o modelo mental cognitivo e representativo concebido a partir de categorias verbais. Baxandall cita o exemplo de Leonardo Bruni, tradutor de Platão para o latim, considerado de grande “força e sensibilidade”¹⁷³, autor de *De interpretatione recta*, um tratado sobre a natureza das línguas clássicas e tradução, onde questiona até que ponto o tradutor tem que ser fiel à forma e ao conteúdo:

Al igual que aquellos que a pintar un cuadro toman como modelo otro cuadro y copian del modelo la figura, la postura, el movimiento y la forma de todo el cuerpo y estudian, no lo que ellos mismos harían, sino lo que otro pintor hizo, así también el buen traductor cambiará en las traducciones con todo su entendimiento, sensibilidad y voluntad, y en cierta medida él mismo se transformará en el autor original del texto y estudiará la manera de expresar la figura, postura, movimiento, color y todos los rasgos del estilo.

¹⁷¹ Idem, p. 40.

¹⁷² Idem, p. 41.

¹⁷³ Idem, p. 45.

A base da comparação entre o verbal e o visual não é a proposição, mas sim o fato de que alguns termos críticos que Bruni costumava aplicar à literatura *figura, status, ingressus, cor, lineamenta, forma* eram, em princípio, metáforas visuais, aplicáveis também à pintura. Esta dupla aplicabilidade, diz Baxandall, uma espécie de *tertius comparationes* tipicamente humanístico, era um feito léxico, o hábito clássico do intercâmbio de metáforas entre a terminologia da crítica literária e artística¹⁷⁴.

O que torna o estudo de Baxandall interessante e válido dentro desta tese é que ele, na verdade, retoma uma preocupação renascentista e a desenvolve na forma de um aparato crítico, sintonizado com os princípios comparatistas e interdisciplinares atuais.

Em relação a Panofsky, J. F. Yvars¹⁷⁵ sintetiza muito claramente a relevância de Panofsky no que se refere ao nosso tema. Diz ele que, oposto ao formalismo, Panofsky atribui importância à significação nas artes visuais, estabelecendo conexão com acontecimentos culturais e espirituais, e, afirma Meyer Shapiro, como um verdadeiro pioneiro da interdisciplinaridade, tentou estabelecer relações iconográficas e formais que refletem a unidade cultural do ocidente e entende a cultura ocidental com o um complexo inter-relacionado através das grandes obras de arte. Foi o principal teórico do método iconológico, contemporâneo de Riegl e Cassirer, com quem conviveu e trabalhou no Instituto Warburg.

Iconologia é, para Panofsky, “uma iconografia interpretativa ágil” que se associa a outras metodologias: histórica, psicológica, hermenêutica, etc., uma vez que a iconologia é uma metodologia que resulta de uma síntese, e não de uma análise.

Para Panofsky, “o conteúdo da obra de arte é aquele que a obra revela, mas não destaca ostensivamente”¹⁷⁶, e a interpretação iconológica, segundo ele, só pode ser atingida através da descrição pré-iconográfica simultânea à análise iconográfica. Os primeiros dois níveis (análise pré-iconográfica e a iconografia) podem equiparar-se com a análise do conteúdo manifesto de

¹⁷⁴ *Figura* se refere tanto ao corpo e à sua forma como a uma figura retórica de linguagem; *status* é uma atitude ou uma postura, e também o tipo de tema a tratar; *ingressus* é a maneira de andar ou de se mover de uma pessoa, assim com também significa a introdução de um argumento; *cor* se refere tanto ao colorido como a um adorno retórico; *lineamenta* (fisionomia) e *forma* se referem a traços e à configuração tanto do corpo quanto da linguagem. Para pôr tudo isso em relevo, Bruni usa os dois termos visuais mais específicos, cor e fisionomia, e os aplica exclusivamente ao estilo literário. O período surge de duas coisas distintas: uma proposição acerca da arte de escrever e uma série de termos cuja função é a de estabelecer uma ponte entre a arte de escrever e a de pintar. *La primera sería la materia susceptible de un desarrollo ornamental, la segunda dispondría de los medios por los que esse desarrollo va a tomar la forma de una comparación.* p. 51.

¹⁷⁵ In: BOZAL, V. Op. cit., p. 315.

¹⁷⁶ In: BOZAL, V. Op. cit., p. 316.

uma obra de arte. O nível de interpretação iconológica pode ser comparado com a análise do conteúdo latente, isto é, das aderências significativas que a própria evolução iconológica foi depositando sobre o motivo original. Para entrar no segundo estrato de significado, no tema propriamente dito, de caráter secundário ou convencional, precisam-se de conceitos apropriados: fontes literárias ou arquivísticas, exatamente onde se revela a intimidade entre a palavra e a imagem. No terceiro plano de significado, o conteúdo se explicita quando se interpretam as “formas, motivos, anedotas, alegorias” como valores simbólicos de universos culturais determinados. O descobrimento e a valoração destes cabem à categoria analítica da iconologia, em contraste com a iconografia. Na verdade, sob o ângulo interdisciplinar, estas são também formas de se decodificar o texto literário, não na forma redutora da dissecação, mas de desdobramento, num processo liberador dos significados imanentes, a partir dos quais o tradutor irá reconstruí-lo.

Panofsky é, sem dúvida, um teórico que pensa interdisciplinarmente e que oferece instrumentos aplicáveis à compreensão e à prática da complexa tarefa de traduzir um texto artístico no qual o entrecruzamento dos saberes explicitamente se desmascara. É preciso também mencionar seu trabalho luminar sobre a perspectiva, no qual constrói uma teoria sobre a natureza metafórica e simbólica da perspectiva, até então sempre vista como uma questão restrita ao âmbito da geometria e do desenho¹⁷⁷.

Em *Idea*¹⁷⁸, Panofsky faz um detalhado estudo sobre a idéia do belo e ilustra o desenvolvimento do conceito sob uma perspectiva especialmente útil para esta tese, no sentido de que, ao considerar a possibilidade da tradução entre a poesia e a pintura, necessariamente, teremos que nos referir às ligações que podem ser estabelecidas no plano das construções mentais anteriores à forma visível e material das duas formas de arte. Por outro lado, este texto também reforça a visão interdisciplinar do autor. Como não poderia deixar de ser, inicia mencionando Platão como fundador do sentido metafísico da “Beleza” de uma forma válida para todos os tempos, cuja teoria das idéias tem tido cada vez mais importância para a estética das artes figurativas. Chama a atenção para o fato de que, apesar de Platão não ter dado importância igual a todas as artes, não nega a faculdade do pintor e do

¹⁷⁷ PANOFSKY, E. *A Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1999.

¹⁷⁸ PANOFSKY, E. *Idea-Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

escultor de contemplar as idéias. Lembra Panofsky que Platão distingue entre os artistas que somente imitam a aparência sensível do mundo corpóreo e aqueles que tratam de fazer valer a “Idéia” em suas obras, cujo trabalho pode servir de paradigma para o legislador. Mesmo considerando que há pintores que podem ser definidos como “*poiéticos* ou heurísticos”, a filosofia platônica é considerada antiartística, ou, pelo menos, distanciada da arte. Ao aplicar Platão como medida de valor para a produção plástica e pictórica, o conceito estranho a ela de uma verdade conceitual, quer dizer, de uma concordância com as “Idéias”, seu sistema filosófico não pode oferecer nenhuma possibilidade para a uma estética das artes figurativas considerada como um campo espiritual *sui generis*. A arte tinha um valor limitado.

Panofsky lembra os juízos condenatórios de Platão em relação às artes figurativas, em *A República* e em *O sofista*, onde afirma que

(...) ou o artista cria cópias exatas que reproduzem o conteúdo da realidade sensível, contentando-se com a mera duplicação do mundo fenomênico que só imita as idéias, ou cria simulacros inexatos e enganosos que apequenam o grande e engrandecem o pequeno para enganar nossa vista imperfeita, estando portanto em um nível inferior ao da realidade. Para Platão, o artista não é mais do que o dialético que deveria revelar o mundo das idéias. Já que, enquanto a arte não se detém nas reproduções das imagens, a filosofia possui o privilégio de utilizar as palavras somente como base para aceder ao conhecimento, acesso que termina para o artista com a criação do *eidolon*.¹⁷⁹

Já no século XVI, estas idéias já não são substâncias metafísicas fora do mundo fenomênico, ou fora do intelecto, mas representações ou visões situadas no próprio espírito humano. Nessa época, parece natural ver as idéias manifestarem-se na atividade artística; é no pintor, e não mais no dialético em quem se pensa quando se fala das “Idéias”¹⁸⁰.

O que se vê diz Panofsky, é que, se por um lado, a teoria da arte, aos poucos se apropria da doutrina das idéias,

o, mejor dicho, será atraída con mayor fuerza hacia esta doctrina; por otro, nos hace preguntarnos como fue posible que el concepto de la Idea, del cual el mismo Platón había deducido tantas veces la inferioridad de la actividad artística, se convertirá, en cambio, en algo casi específicamente estético.¹⁸¹

Ao mencionar o Maneirismo, período que se segue ao Renascimento e que, segundo Panofsky, prepara o Barroco, cita várias escolas e tendências: a primeira, moderada,

¹⁷⁹ PANOFSKY, *Idea-Contribución a la historia de la teoría del arte*. p. 15.

¹⁸⁰ Idem, p. 16.

¹⁸¹ Idem, p. 16.

representada por Rafael; a segunda, mais extremista, cujo principal nome é Correggio, que dá um novo sentido à luz e à cor; e a terceira, o verdadeiro maneirismo, que pretende superar o classicismo e que propõe o aperfeiçoamento sistemático e a transformação da doutrina das idéias, e que não recebeu muita atenção dos teóricos renascentistas.

Um outro aspecto caracteriza este período: o abandono da perspectiva racional, tendência da qual Federico Zuccari é o principal representante. Ele declara que “(...) o pintor deve esforçar-se não só em imitar, mas em superar em parte a natureza”¹⁸².

Os conceitos de *disegno* e de *concetto* adquirem especial importância com Vasari, que prepara o terreno para o Maneirismo. Interpreta o *disegno* como uma exteriorização do *concetto* formado no espírito e faz derivar este *concetto* da contemplação do objeto visível. Os autores que o sucederam desenvolveram uma interpretação conciliadora em sentido rigidamente conceitual, que se enlaça com a idéia medieval sobre a essência da criação artística de tal forma que se chega a honrar no desenho “uma luz vivente” e “um olho interior” do espírito, e a missão da arquitetura, da escultura e da própria pintura aponta apenas para uma realização técnica exterior do *disegno* formado imediatamente no espírito. Mesmo o retrato, cujo nome expressa uma relação de imitação, é considerado às vezes procedente de uma idéia e forma “intelectual e universalmente válida”¹⁸³.

A idéia e o conceito, de nenhuma forma, podem ser simplesmente subjetivos, psicológicos. Surge então, diz Panofsky, o problema de como pode o espírito formar tais imagens interiores, já que não podem ser simplesmente extraídas da natureza, nem podem ter sua origem só no homem, problema que se reduz ao da criação artística.

Abre-se um abismo diante da teoria da arte. Assim, a teoria da arte, que antes tinha por objetivo dar um fundamento prático à criação artística, agora busca, na filosofia, a legitimização teórica, quase uma metafísica que justifique o artista quando reclama um valor ultrasubjetivo para suas representações interiores, seja no sentido da exatidão, seja no da beleza¹⁸⁴.

¹⁸² Federico Zuccari (1540-1609). Pintor e teórico da arte, figura central do Maneirismo Romano. Após a morte de Ticiano, talvez o pintor mais conhecido da Europa. Trabalhou em Florença com Giorgio Vasari na codificação da teoria do maneirismo (*L'idea de scultori, pittori e architetti*, 1607). Presidiu a Academia São Lucas de Roma, de onde se originaram as academias de arte modernas. Pintou, entre muitas outras coisas, retratos da Rainha Elizabeth I da Inglaterra, o domo da catedral de Florença, uma tela para o Palazzo Ducale, de Veneza, outras para o El Escorial na Espanha.

¹⁸³ Idem, p. 75.

¹⁸⁴ Idem, p. 76.

Panofsky também relata os princípios de Zuccari. De orientação aristotélico-escolástica, diz Zuccari que o que se revela na obra de arte deve preexistir no espírito do artista. A essa imagem espiritual denomina *disegno interno* ou *Idea*.¹⁸⁵

O desenho interno nada mais é do que uma forma ou idéia do nosso espírito que assinala com clareza e precisão as coisas por ele imaginadas.

Desenho externo é a representação praticada na obra de arte. Na primeira parte do seu tratado, a “Idéia” é apresentada como uma “*forma spirituale*”, plasmada pelo intelecto, e, na segunda parte, considera as realizações da “Idéia” nas cores, na madeira, no mármore, em outras matérias.

Restitui-se à “Idéia” o seu caráter apriorístico e o metafísico. Através dela, esse *disegno interno*, que possui a prerrogativa de ser luz, estímulo e vida para o espírito, de ser explicitado e completado pelas percepções sensíveis, se apresenta como um presente, uma graça divina.

A representação artística, para Zuccari, tem a mesma finalidade essencial que a composição do homem, que resulta em *corpo*, *spirito* e *anima*. A finalidade é, portanto, a imitação levada ao mais longe possível.

Com o Neoplatonismo surge a necessidade de legitimar metafisicamente o valor e o significado da “Beleza”. A beleza sensível volta a ser valorizada com claro sentido neoplatônico e medieval, como representação do Bem. Beleza é o “esplendor que emana do rosto de Deus”, e a resistência da matéria passa a ser o princípio da fealdade e do mal. A beleza exterior é a perfeita proporção do corpóreo visível, e a beleza interior – a “*grazzia*” – é a perfeita proporção do corpóreo invisível. Ambas seduzem porque são expressões do Bem¹⁸⁶.

Outro texto citado por Panofsky é “*Idea del tempio della pittura*”, de Lomazzo, que compara o tempo da arte com as construções celestiais e estabelece três tipos de beleza diferentes, salientando a importância do conceito de conjunto, ao afirmar que:

(...) existe una belleza jupiteriana, otra saturniana, otra marciana, etc., una más o menos perfecta que la otra, pero reflejando todas en conjunto la única Belleza absoluta. El hombre que quiera conocer estos aspectos múltiples y estos diversos grados de la Belleza, o expresarlos en la obra de arte, precisa para ello algo más que los simples órganos sensoriales; porque igual que la luz, que nos permite verla, la *Bellezza* es por naturaleza inmaterial; es más, es distinta del mundo de la materia,

¹⁸⁵ In: PANOFSKY, E. *Idea*. p. 81.

¹⁸⁶ Conceitos formulados por Vivenco Danti. In: PANOFSKY, E. *Idea*. p. 86.

hasta tal punto que, sólo en condiciones muy propicias puede llevar a él dando una expresión adecuada de sí misma; por ello, no puede ser conocida más que por un sentido interior espiritual, ni puede ser reproducida más que basándola en una imagen espiritual interior. Este sentido interior es la razón, y esta imagen interior es la impronta impresa en ella, el 'sello', de las formas originales divinas y eternas, la *formula idearum*. Solo en virtud de tales dones puede el pintor reconocer la belleza de los objetos naturales, y, observando sus signos y condiciones extrínsecas, manifestarla en las obras que realiza con sus manos.¹⁸⁷

Há uma longa tradição de teóricos da arte que seguem a linha de Lomazzo e Ficino¹⁸⁸. Na verdade, o que Panofsky afirma é que a doutrina mítico-pneumatológica da Beleza do neoplatonismo florentino, depois de um século, reaparece no Maneirismo como uma metafísica da arte.

Com o Classicismo, a partir da metade do século XVII, é atribuída mais importância à prática e à teoria da arte. O grande nome trazido por Panofsky é o de Giovanni Pietro Bellori¹⁸⁹, com seu conceito de "Idéia", de autêntico caráter neoplatônico, a saber, as imagens originais e os modelos de todas as criaturas – as idéias – são gerados pelo criador eterno. A irregularidade da matéria só pode reproduzir imagens deformadas e impuras. Deve haver dentro do artista uma imagem pura da beleza. Tudo muito semelhante a outros neoplatônicos, se não fosse por uma ruptura imprevista: a idéia artística enquanto tal provém da contemplação do sensível e se manifesta nela de forma sublimada e purificada.

Pode-se notar, diz Panofsky, que Bellori, para a sua definição do conceito de idéia, remeteu-se aos postulados dos artistas do Renascimento, como Rafael, Alberti, Da Vinci, assim como Cícero, que diz que as obras de arte ostensivas à vista se referem a uma imagem pensada interiormente. Bellori traduz Cícero e diz que os objetos naturais visíveis se assemelham a uma representação interior imaginada.

Igual à doutrina artística do Renascimento, a do Classicismo também afirma que a idéia não é mais do que uma visão da natureza purificada pelo nosso espírito. A diferença é que agora não se tratam mais de proposições esporádicas e isoladas, como as de Alberti, Rafael ou Vasari, mas elevadas a sistema. O tratado de Bellori resumia a opinião de um vasto círculo de artistas e teóricos e, pelo seu aparato histórico e filosófico, dava-se a conhecer como uma

¹⁸⁷ Idem, p. 89.

¹⁸⁸ Lionello Ventura, ao qual se refere Panofsky, em seu livro *La Crítica de l'Arte di Leonardo da Vinci*, de 1919, também se deixa levar pela metafísica da luz, que Lomazzo havia retirado de Ficino, e que, no fim, procedia do neoplatonismo cristão, através de uma interpretação muito profunda do claro-escuro vinciano. In: PANOFSKY, E. Op. cit., p. 90.

¹⁸⁹ Historiador da arte italiano. 1615-1696.

proclamação programática que, na realidade, não manifesta outra coisa que o conceito de “Idéia” do Renascimento clássico, mas agora o conforma tal e como entrara na crítica francesa e alemã, e como, apesar do movimento romântico, sobrevivera até os umbrais do nosso tempo.

“Originata dalla natura supera l’origine e fassi l’originale dell’arte”. Com essas palavras, foi selada a transformação de Idéia em Ideal. A estética idealista se define como a guerra à metafísica e ao empirismo, conferindo-lhe um caráter polêmico. A arte, ao mesmo tempo em que precisa da natureza como substrato para o processo de sublimação, também é superior à natureza. Para Bellori, o homem pintado ou esculpido é mais perfeito do que ao natural. Panofsky lembra o mito de Helena de Tróia, em que a verdadeira razão da guerra foi o rapto de uma estátua, um objeto de arte, e não da verdadeira mulher.

La contraposición entre “doctrina de las Ideas” y “teoría de la imitación” que se encuentra en la teoría artística, se parece en cierto modo a la contraposición gnoseológica entre “innatismo” y “conceptualismo”. Tanto en una como en otra la actitud del sujeto con respecto al objeto se interpreta unas veces como una mera reproducción imitativa, otras como una creación constructiva llevada a cabo por ideas innatas y, finalmente, otras, como una abstracción que elige entre los elementos dados y sintetiza o elegido. Tanto en una como en la otra se evidencia la constante vacilación entre estas distintas posibilidades y la insoluble dificultad de demostrar – sin recurrir a instancia trascendente al acuerdo necesario entre lo sensiblemente dado y el conocimiento, a menos que se suponga una “cosa en si” con la que la representación intelectual (...) solo pueda y deba concordar cuando cualquier tipo de principio divino garantice la necesidad de este acuerdo.¹⁹⁰

No “Apêndice II”, Panofsky cita vários exemplos de declarações e de atitudes de artistas, poetas e filósofos que reiteram a importância da posição da “Idéia” para a discussão da representação artística, e de que forma ela é vista como uma matriz comum a todas as artes, e, em especial, à poesia e à pintura.

Quanto a Aristóteles, diz que o único preceito dado por ele à poesia e à pintura é que a representação não é feita tal como a natureza o apresenta, mas como deveria ser. Em outras palavras, é a imitação mais da idéia do que da natureza. Assim, para Bellori, a idéia do pintor, do escultor e do arquiteto é escolhida entre as belezas naturais superiores à natureza:

Así, la Idea constituye lo perfecto de la belleza natural y une lo verdadero a lo verosímil de las cosas que se nos ofrecen a la vista, aspirando siempre a lo mejor y a lo maravilloso, por lo que no sólo emula, sino que se hace superior a la naturaleza,

¹⁹⁰ PANOFSKY, op. cit., p. 112.

mostrándonos sus obras elegantes y perfectas (...) sobre a imposibilidad da perfección en la naturaleza.¹⁹¹

Cícero, ao falar de Fídias, diz que ele “não contemplava nenhum objeto, mas que olhava na sua própria mente uma forma de grande beleza e, contemplando-a fixamente, dirigia a mente e a mão à semelhança dela” (Cícero, Orador II, p. 9)¹⁹². Sêneca também se manifesta sobre isso, dizendo que Fídias nunca viu nem Júpiter nem Minerva, e “é capaz de conceber na sua alma suas formas divinas”¹⁹³.

Apolônio de Tyana também diz que a fantasia faz mais sábio o pintor que a imitação, porque esta só realiza as coisas que vê, ao passo que aquela também faz as que não vê, em relação com as que vê. Mais tarde, Alberti recomenda que se deve escolher dos corpos belos as partes mais celebradas. Leonardo da Vinci insta o pintor a formar esta idéia e a olhar o que vê e falar consigo, elegendo as melhores partes de qualquer coisa. Rafael de Urbino também diz que para pintar uma bela teria que observar, mas há escassez de mulheres belas, “eu me sirvo de determinada idéia que me serve a mente”.

Guido Reni afirma: “contemplei a forma que estabeleci na Idéia. Pintava a beleza como a tinha na idéia”¹⁹⁴. Helena, com sua beleza natural, não igualou as formas de Zeuxis e de Homero. Por esta razão, os melhores poetas e oradores, quando querem elogiar alguma beleza sobrehumana, recorrem à comparação com estátuas e pinturas, seguindo os exemplos de Ovídio, Philostrato, Ariosto, Marino.

Fazer apenas homens mais belos do que são e escolher o perfeito se ajusta à idéia. Mas nenhuma destas belezas é a Idéia:

Son varias sus formas: fuertes, magnánimas, alegres, delicadas, de cualquier edad y de cualquier sexo. (...) a cada uno se adatan formas distintas, por no ser otra cosa la belleza sino aquella que hace las cosas tal y como estas son en su propia y perfecta naturaleza, (...).¹⁹⁵

E Panofsky finaliza:

Debemos, además, tener en cuenta que, al ser la Pintura una representación de actitudes humanas, el Pintor debe retener en la mente los ejemplos de los sentimientos, que caen bajo esas actitudes, igual que el Poeta conserva la Idea del iracundo, del tímido, del triste, del alegre, y también de la risa, del llanto, del temor

¹⁹¹ In: PANOFSKY, *Idea*, p. 122.

¹⁹² Idem, p. 123.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Idem, p. 122.

¹⁹⁵ Idem, p. 125.

y del valor. Sentimientos que han de permanecer aún mucho más impresos en el alma del Artista con la continua contemplación de la naturaleza, y es imposible que éste los reproduzca con la mano del natural, si antes no los ha formado en la fantasía; y para eso es necesaria una gran atención, ya que nunca se ven los movimientos en la alma, si nos es por tránsito o por algunos momentos repentinos.¹⁹⁶

Lembra, ainda, que, para Platão, base de todo este seu estudo, a percepção sensorial é só a *ocasião*, não é a *origem* do conhecimento, que só pode ser alcançado se o espírito, superando a percepção dos sentidos, se volta para aquele que, sendo semelhante, não pode parecer distinto, e vice-versa; ou seja, em direção às idéias.

Em *A perspectiva como forma simbólica*, Panofsky relaciona a literatura com a expressão pictórica, dizendo que, no âmbito literário da *ecfrase*, pode-se reconstruir um processo análogo ao da pintura e da arquitetura, isto é, articular o observador e a obra de arte de “forma imediata na sua esfera existencial com autêntica cenografia correspondente ao estado da pintura em perspectiva”¹⁹⁷. As cenas descritas, diz ele, estão unidas quanto ao conteúdo, “e este desejo é de grande alcance”¹⁹⁸. A descrição, que nas formas de época precedente constituía um elemento ornamental estranho, e mesmo estranho podia criar efeitos idênticos, entra em íntima relação com o resto da composição poética. Dessa forma, diz Panofsky, o Helenismo alcança, tanto na pintura quanto na *ecfrase*, uma determinada fusão dos diferentes motivos dentro da esfera objetiva. Virgílio consegue uma maior liberdade impressionista e uma sólida referência ao campo subjetivo do observador:

El poeta no quiere ni puede darlo todo, extrae solamente algunas escenas. Por esto se introduce en nuestra imaginación un elemento informe del que irán surgiendo las diferentes imágenes, y el milagro de los dioses se aleja del intelecto, que intenta reconstruirlos, y del ojo que intenta captarlos (...).¹⁹⁹

No primeiro capítulo de *Significado nas artes visuais*²⁰⁰, intitulado “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”, Erwin Panofsky define com muita clareza o âmbito desses dois campos do conhecimento. Tais conceitos, entendidos na perspectiva deste estudo, elucidam também formas de ler e de traduzir palavras e imagens. Iconografia, diz ele, “é o ramo da história da arte que trata do tema ou da mensagem das obras

¹⁹⁶ Idem, p. 126.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ PANOFSKY, E. *Perspectiva como forma simbólica*. p. 130.

¹⁹⁹ Idem, p. 130.

²⁰⁰ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1955.

de arte em contraposição à sua forma”²⁰¹, e tenta estabelecer a diferença entre o significado e a forma.

Ilustra essa diferença através de *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci:

Enquanto nos limitamos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa em particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta desses valores “simbólicos” (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição à “iconografia”.²⁰²

Iconografia (*graphein*, escrever) implica, diz Panofsky, um método descritivo. É a descrição e a classificação das imagens, e, apesar de ser um “estudo limitado, (...) é de auxílio incalculável para interpretações ulteriores (...). Coleta e classifica a evidência”²⁰³, mas não investiga a gênese e significação dessa evidência, não correlaciona os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico. Panofsky propõe o termo iconologia “sempre que a iconografia for tirada do seu isolamento e integrada a qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico, que tentemos usar para decifrar o enigma da esfinge”²⁰⁴. A iconologia, portanto, é uma iconografia “que se torna interpretativa, e desse modo converte-se em parte integral do estudo da arte”²⁰⁵. Por outro lado, afirma também que a interpretação iconológica requer algo mais do que a “similiaridade com conceitos e temas transmitidos através de fontes literárias”²⁰⁶. Na “produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias (...) necessitamos de uma faculdade mental”²⁰⁷ que chama de “intuição sintética”, a fim de chegar ao

significado intrínseco da obra ou do grupo de obras (...) com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização (...). Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo da arte. É na pesquisa de significados

²⁰¹ Idem, p. 47.

²⁰² Idem, p. 53.

²⁰³ Idem, p. 53.

²⁰⁴ Idem, p. 54.

²⁰⁵ Idem, p. 55.

²⁰⁶ Idem, p. 60.

²⁰⁷ Idem, p. 62.

intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras.²⁰⁸

Ao concluir o capítulo, Panofsky distingue três camadas do que chama de tema ou de mensagem: a mais baixa é confundida como forma; a segunda é o domínio da iconografia; e a terceira, da iconologia. Em quaisquer dessas camadas, diz ele, nossas interpretações dependerão sempre do nosso “equipamento subjetivo”, que deverá sempre ser corrigido e suplementado por uma compreensão dos processos históricos, cuja soma se denomina “tradição”. Salienta, porém, que todas as três camadas se referem a um mesmo fenômeno, ou seja, a obra de arte como um todo, visão essa que, automaticamente, determina a inter-relação dos métodos de abordagem dentro do mesmo processo orgânico e indivisível.

Na verdade, a tradução também pode ser concebida a partir dessa classificação; da forma, da linguagem e da interpretação dependente da subjetividade. Dentro da “iconografia descritiva” da poesia de Elizabeth Bishop, por exemplo, observam-se elementos que, contrariando as declarações da própria poeta, em entrevistas e/ou cartas, há um nível iconológico mais profundo e mais abrangente que emerge da sua obra se lida e interpretada nesse processo histórico, orgânico e indivisível.

Como afirma também E. R. Curtius, no capítulo “Diderot e Horácio”²⁰⁹, criticando a falta de “visão de conjunto” da crítica: “em Diderot o particular está em relação direta com o universal”, “em cada particular, e em cada um igualmente, transluz e se manifesta o universal”. Portanto, para compreender Diderot, é preciso “sentir em todas as suas manifestações, a circulação do mesmo indiviso ciclo vital” a fim de poder alcançar a “tensão vital e a polifonia da consciência”, inaugurada pela filosofia e pela crítica romântica, mas em pleno vigor na crítica literária e artística atual.

Quando adentramos o terreno da teoria da tradução, esses são preceitos que vêm nutrindo a teoria, a crítica e, para os mais arrojados, a prática tradutória, pois é justamente na prática que tais conceitos se revelam rentáveis. Ler e traduzir, por exemplo a obra poética de Elizabeth Bishop, torna-se uma atividade mais amplamente desenvolvida, o que aí significa, mais sentidos do texto desvelados pela tradução, se tal prática for executada à luz das imagens que pintou. Por outro lado, a apreciação das imagens que pintou será mais intensa, se contrapostas às suas imagens poéticas. Dito de outra forma, a tradução libera a tensão vital e,

²⁰⁸ Idem, p. 63.

²⁰⁹ In: *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 697.

antes de dar forma, desenvolve um poder de escuta desta polifonia da consciência, comprometida que é com os processos de formação de sentido e da forma artística. É a este mesmo *continuum* que Stephen Mulhall se refere²¹⁰, a essa visão interior (*insight*) não interrompida.

E Elizabeth Bishop, no final do seu poema *At the Fishhouses*, declara

It is like what we imagine knowledge to be:
Dark, salt, clear, moving utterly free,
Drawn from the cold hard mouth
Of the world, derived from the rocky breasts
Forever, flowing and drawn, and since
Our knowledge is historical, flowing and flown.²¹¹,

ilustrando, através de sua síntese poética, as idéias de Panofsky e de Curtius, anteriormente citadas.

Em “Iconografia e Iconologia”, Juan Antonio Ramirez²¹², ao referir-se à dependência literária da iconografia clássica, diz que esta costuma se basear no seguinte procedimento de trabalho: o estudioso fixa sua atenção em uma obra artística e, depois, descobre um texto ou um conjunto de textos mais ou menos coetâneos aos quais remete a representação visual em questão; o processo também pode ser inverso: a partir do texto busca-se alguma imagem que o illustre. A partir da posição metodológica de que a forma não pode se separar da idéia que a cria e a anima, a história da arte aproximou-se de outras disciplinas humanísticas, como a literatura, a filosofia, a mitologia, dentre outras, uma vez que não parecia possível, sem elas, saber sobre muitos dos temas da arte; era, portanto, inevitável que tais matérias fossem consideradas parentes próximas das artes plásticas.

*Metamorfoses*²¹³, de Ovídio, por exemplo, é uma obra fundamental para entender a grande variedade de representações mitológicas (pinturas, gravuras, esculturas) executadas ao longo da Idade Moderna na Europa. A iconografia estabelece conexões entre distintos campos do saber, mas vale lembrar que tais contatos se dão muitas vezes com âmbitos culturais marginais. Nas obras de menor estatura artística é onde costumam se manifestar, com maior

²¹⁰ MULHALL, Stephen. *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. London: Routledge, 1993.

²¹¹ In: *The Complete Poems*. New York: FSG, 1990. p. 66.

²¹² In: *Historia de las teorías estéticas y de teorías artísticas contemporáneas*, p. 301.

²¹³ Considerada uma das grandes fontes literárias da riqueza e da imaginação grega antiga. Poema longo, de 15 livros, é uma coleção de histórias mitológicas e lendárias, em ordem cronológica, que vai desde a Criação, até a morte de Julio César. (*Encyclopaedia Britannica*, v. 13, p. 798).

clareza, as transferências diretas dos textos às imagens, onde o interesse iconográfico pode se sobrepor à qualidade artística. O iconógrafo não se fixa somente nas gravuras como fonte inspiradora de outras criações, mas vê nelas “imagens falantes”, “ilustrações” no sentido quase literal, de discursos orais ou/e escritos. O gênero culminante dessa prática foi o livro dos emblemas, onde a imagem sintetizava uma idéia ou um discurso.

Na segunda seção do capítulo “*Icones symbolicae*”²¹⁴, Gombrich²¹⁵ fala sobre a tradição didática medieval, e mostra como a personificação tem suas origens na mitologia, e como textos e imagens são concebidos e interpretados, um em função do outro, como por exemplo a representação dos deuses mitológicos:

En esta técnica, cultivada en las escuelas de retórica y entre los predicadores, se pedía al estudiante que construyera imágenes mentales llamativas y notables que había de disponer en un marco permanente, representado, preferentemente por un edificio conocido. Una figura con cabeza de carnero y rodeado de águila sería precisamente una imagen de las que se graban en la memoria, permitiendo así al predicador enumerar las cualidades de la benevolencia en el contexto de un sermón prolongado. No era necesario que estuviera pintada la verdad, con tal que el estudiante aprendiera a ‘pintarla’ en su mente.²¹⁶

Ao mencionar Ripa e a tradição aristotélica, Gombrich traz exemplos de integração de texto e imagem, e mostra como a iconologia de Ripa deriva do didatismo medieval. A imagem é mais um elemento de ajuda para a memória. O texto, como diz Gombrich,

procede a explicar y justificar los “atributos” con los que propone que debería presentarse a “figura” (...) los atributos, desde luego, amplían y refinan la definición al proporcionar nuevas comparaciones, metáforas o símbolos (los términos son aquí intercambiables) del concepto central.²¹⁷

Ripa quis explicar de que maneira se pode representar um mesmo conceito de diferentes formas. Remete-se à distinção aristotélica dos quatro tipos de definição que correspondem a quatro causas: a material, a eficiente, a formal e a final. O criador de definições visuais é livre para caracterizar um conceito de acordo com qualquer um desses pontos de partida: “tenemos que buscar las semejanzas existentes entre estos conceptos y los objetos materiales y que funcionan como substitutos de las palabras usadas en las imágenes y definiciones de los oradores”²¹⁸.

²¹⁴ GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: 2.Debate, 2001.

²¹⁵ O autor será tratado em subitem à parte, no entanto, tendo em vista a relação de seu pensamento com o de Panofsky, achou-se importante fazer referência a alguns de seus posicionamentos aqui.

²¹⁶ Idem, p. 136.

²¹⁷ Idem, p. 141.

²¹⁸ RIPA, C. apud GOMBRICH, op. cit., p. 143.

Os atributos podem ser interpretados como metáforas ilustradas (a roda pode ser comparada à vezeidade da fortuna). Há uma diferença entre a ilustração de acontecimentos concretos (apresentação de qualidades contingentes) e o processo de simbolização através da representação de atributos que definem qualidades essenciais do conceito. Para ele, seria um erro representar a beleza simplesmente com a imagem de uma extraordinária formosura, pois isso não seria mais do que “explicar *idem per idem*”²¹⁹.

Em seu prefácio, César Ripa diz que algumas imagens *persuaden entrando por los ojos, otras mueven la voluntad mediante el uso de palabras*²²⁰.

Gombrich relaciona essas idéias ao princípio horaciano, que diz que aquilo que entra pelo ouvido comove o espírito com menos força do que aquilo que se coloca diante do olho fidedigno, idéia esta que nos remete à teoria imagista de Ezra Pound. Na verdade, a polêmica é contínua, e, segundo Gombrich, Giarda é quem iria explicar esta ligação entre a tradição esotérica e a dos *Icones symbolicae*, pois soube exaltar o caráter especial das imagens visuais e o aspecto pedagógico da imagem de memorizar idéias e definições. Segundo ele, o cristianismo herdou do platonismo a doutrina dos dois mundos como elemento essencial para a justificativa do simbolismo. Em Platão, o mito é um exemplo de utilização do modo simbólico ao mesmo tempo em que um modo comparativo de pensar: a linguagem discursiva, para Platão é uma ferramenta inferior para a revelação da verdade. No reino do espírito puro, a razão dialética desaparece. É a isso que aspiram²²¹ o poeta, o contemplador, o amante.

Para Giarda, a revelação é múltipla. Deus se revela em todas as coisas se aprendemos a ler seus signos. Quanto à linguagem bíblica, diz que a linguagem divina das coisas se distingue da linguagem das palavras por ser mais rica e mais escura. Todos os peixes do mar, as aves do ar constituem o livro da natureza, que, se for lida corretamente, confirma e complementa as escrituras, o que, mais uma vez nos remete à modernidade de Baudelaire e de Delacroix.

Ainda no mesmo texto, Gombrich cita a obra de Dionísio, o Aeropagita, considerado como uma mediação entre o platonismo e o cristianismo, defende o simbolismo das escrituras para revelar as verdades espirituais. Diz que há duas maneiras de se aproximar do divino: por afirmação (*kataphasis*), e por negação (*apophasis*), e que a revelação faz uso de ambas as

²¹⁹ Idem, p. 144.

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem, p. 147.

vias. Para evitar abusos de interpretação, os autores usaram o que chama de comparações inadequadas, a fim de que o leitor não se atenha ao significado literal. Estas inadequações dos símbolos que figuram nas sagradas escrituras constituem um meio de guiar nossa alma até a verdade espiritual. O profano e o iniciado, certamente terão leituras diferentes, uma relacionada ao sobrenatural e outra, ao divino²²².

Para Gregorio I, diz Gombrich²²³, a função das imagens era limitada à sua função didática, ou seja, ensinar a palavra de Deus aos analfabetos, e cuidado especial era dedicado para evitar que essa prática incentivasse a idolatria. Havia o perigo da representação visual, que evolui para os movimentos iconoclastas protestantes mais tarde.

Outro exemplo do que pode ser considerado tradução intersemiótica – da palavra para a imagem – foi o hábito da representação visual das escrituras. Como afirma Giulio Romano, em 1541²²⁴:

He oído también que me han acusado de haber representado a Dios Padre, que es invisible. Yo respondo que fuera de Cristo y de la Virgen, que están en los cielos con sus cuerpos gloriosos, todos los santos y las almas y los ángeles son invisibles, y sin embargo, es costumbre pintarlos, y sus señorías no ignorarán que estas imágenes son las Escrituras de los vulgares y incultos.²²⁵

Gombrich reporta-se a Dionísio e a outros exegetas para lembrar que a figura de Deus não se constitui um signo puramente convencional, como as letras do alfabeto, uma vez que os símbolos da Bíblia não são convencionais: as Escrituras são uma teofania, imagens e palavras através das quais a divindade se dá a conhecer. Como diz Gombrich, as duas vias do Aeropagita são a de simbolizar o mundo superior através das analogias da beleza (luz, ouro), e a via apofática da monstruosidade misteriosa.

Na visão de Giarda, o símbolo é a forma material mais grosseira de uma entidade invisível: as idéias da mente de Deus nos escapariam e deslumbrariam. A mente é o olho da alma, diz Giarda. Suas idéias neoplatônicas se fazem presentes na teoria estética de Panofsky, em *Idea*, que diz que o artista vê mais além da matéria e apreende a beleza que reside no mundo inteligível.

²²² Idem, p. 151.

²²³ Idem, p. 152.

²²⁴ ROMANO, G. apud GOMBRICH, op. cit., p. 152.

²²⁵ Idem.

A iconologia está para a arte assim como a lingüística está para a crítica literária, afirma Gombrich, em *Meditações sobre um cavaleiro de pau*²²⁶. Além das artes figurativas, a iconologia e a iconografia também têm aplicação em outros âmbitos expressivos. Na arte abstrata, também há problemas de ordem iconográfica que o crítico deve resolver. A questão da figuração tácita ou latente reconduz tudo isso a um terreno que é familiar ao historiador tradicional da arte. Existem muitos ícones reconhecíveis em muitos quadros não figurativos, mesmo que não possamos decifrá-los lendo os mesmos tipos de textos canônicos. O significado literário de muitas destas obras se desprende de um modo sutil mediante uma cadeia de associações formais e de aderências sociológicas, literárias ou filosóficas que é preciso reconhecer em toda sua complexidade. Podemos falar de uma iconografia de conotações, um território fértil, com muitas possibilidades de aplicação.

Existe também o que se denomina “iconografia do lugar”, isto é, a análise dos lugares míticos mais ou menos estereotipados, nos quais a tradição figurativa situa cenas ou personagens que não são fixados de modo arbitrário. Tradições diversas confluem e condicionam imagens que estão sutil ou parcialmente codificadas. A fertilidade dessa iconografia das conotações se comprova com o estudo das metáforas visuais implícitas, como, por exemplo, na arquitetura do século X: as alusões mecânicas, minerais, biomórficas ou apícolas de muitos edifícios modernos não ilustram necessariamente textos concretos, o que, no entanto, não significa que tais construções sejam mudas do ponto de vista semântico. “Significam por implicación, evocación y deslissamiento iconográfico”²²⁷.

Isto é o mesmo que acontece com as histórias em quadrinhos, o cinema, a publicidade. Como se poderia fazer qualquer discurso sobre iconografia desconsiderando o vasto acervo das imagens criadas nos últimos cem anos para o consumo das massas? Trata-se de novas linguagens artísticas em que uma série de textos escritos ou orais funciona solidariamente com diversas representações visuais, o que parece ser um desenvolvimento da literatura emblemática dos séculos XVI, XVII e XVIII.

²²⁶ GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um Cavaleiro de Pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.

²²⁷ In: BOZAL, V. op. cit., p. 308.

Arte e Ilusão de Gombrich sempre foi uma das leituras favoritas de Elizabeth Bishop. Como ela mesma declara: “And have you read Art & Illusion by one Gombrich? it is fascinating”²²⁸.

Em uma carta a Robert Lowell, seu grande amigo, poeta e tradutor, Elizabeth Bishop escreve:

I have a theory now that all the arts are growing more and more “literary”; that it is a late stage, perhaps a decadent stage and that un-metrical verse is more “literary” and necessarily self-conscious than metrical. If I were Shapiro²²⁹ I’d write a book about it.²³⁰

Começamos nossas leituras de Gombrich a partir da leitura de *One Art*. À medida que avançava, foi-se comprovando, em primeiro lugar, o quão ‘fascinantes’ são seus textos e, em segundo lugar, o quanto a sua visão e articulação da história da arte revela um olhar e, como ele mesmo diz, “um pensar comparativo” que não só oferece uma grande riqueza de informações, mas também uma linha teórico-crítica, configurando-se como instrumento iluminador das relações entre a poesia e a pintura, caminho, aliás, como veremos no desenvolvimento deste trabalho, construído por Elizabeth Bishop, cujos poemas, pinturas, contos e cartas revelam a amplitude de sua obra artística.

Portanto, entre todos os autores que compõem a revisão bibliográfica prévia de sustentação histórica e teórica a esta tese, Gombrich assume, sem dúvida, uma posição de destaque. Várias são as razões, a saber: a) por sua postura e prática interdisciplinar e comparativa; b) por sua erudição sensata e esclarecedora; e, especialmente, c) por ter sempre presente, em suas análises e reflexões sobre a arte, a íntima relação entre a literatura e a pintura que, sob uma visão comparatista, pode contribuir significativamente para a teoria literária e para a teoria da tradução. Seus textos demonstram e reiteram muitas vezes não só a sua tendência comparatista, como também uma clara sintonia com a teoria literária. Gombrich é um historiador da arte que afirma, citando Cícero:

²²⁸ BISHOP, Elizabeth. Carta to Robert Lowell, July I think, 1960. In: BISHOP, E. *One Art – The Selected Letters*. Giroux, Robert. Ed. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1994. p. 386.

²²⁹ Meyer Shapiro, considerado o maior historiador da arte norteamericano, com quem EB havia se encontrado, na mesma oportunidade em que encontrou Mies Van Der Rohe e Francis Bacon, acompanhados por Burle-Marx, na Bahia, em 1969. Conforme consta na contracapa do livro póstumo de Shapiro, intitulado *Words, Scripts and Pictures*, de 1996: “The sub Giulio Romano stance of Words and Pictures: on the literal and the Symbolic in the Illustration of a Text was presented at a symposium, *Language, Symbol, Reality*, held at Saint Mary’s College, Notre Dame, Indiana on November 7, 1969, and an earlier version in a lecture to the seminar on Hermeneutics at Columbia University in April 1960”.

²³⁰ *One Art*, p. 386.

todas as artes que se relacionam com a cultura têm um vínculo comum e estão unidas por alguma afinidade, (...) idealmente, a literatura comparada deveria se estender para abarcar o estudo comparativo da expressão, na qual o significado das metáforas poderia oferecer uma ponte entre o largo e fascinante campo da sinestesia, no qual a psicologia já é competente. Mas isso é coisa do futuro.²³¹

Na introdução de *Meditações sobre um cavalinho de pau*, Gombrich defende a prática interdisciplinar e declara que o denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada não é a forma exterior, mas a função, que se constitui, portanto, no *tertius comparationes*, o fator comum. Tal afirmação passa a ser de crucial importância para esta tese, uma vez que, ao discutir quais elementos são traduzíveis, quais queremos traduzir e a que dimensões do texto original ser fiel, esta é uma posição que oferece um caminho crítico possível.

“Without some standards of comparison, we cannot grasp reality”, diz Gombrich²³². Em “The Beholder’s Share”²³³, encontramos inúmeros elementos que nos permitem fazer analogias entre a teoria e a história da arte com a teoria e história literária. Nesse capítulo, Gombrich faz uma apologia ao receptor/leitor. Já em 1956, analisa as questões de arte a partir da perspectiva do receptor, teoria essa que veio a ser formalizada pelos teóricos da literatura a partir do final da década de setenta²³⁴:

I believe there is more in common between the language of words and visual representation than we are sometimes prone to allow,²³⁵

afirma Gombrich, e que

we all feel that sounds can indeed imitate or match visual impression (...). What is called synesthesia, the splashing over the impressions from one sense modality to another, is a fact which all languages testify. They work both ways –from sight to sound and from sound to sight. We speak of loud colours or of bright sounds, and everyone knows what we mean. Nor are the ear and the eye the only senses that are thus converging to a common centre. There is touch in such terms as “velvetic voice” and a cold light, taste in sweet harmonies of colours or sounds, and so on through countless permutations.²³⁶

Gombrich pergunta-se se podemos realmente comparar traduções de modelos sonoros em termos visuais com a tradução de impressões visuais em termos visuais. Uma vez que experienciamos tais imagens sinestéticas com maior ou menor intensidade, não seriam elas

²³¹ Idem, p. 45. É interessante que Elizabeth Bishop, poeta, pintora e estudante de música, contemporânea de Gombrich, à sua maneira, já praticava esse “futuro” que ele anunciava.

²³² *Art and Illusion*, p. 151.

²³³ Capítulo de *Art and Illusion*.

²³⁴ A primeira edição do livro de Iser, *Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* é de 1972.

²³⁵ Gombrich, E. H. *Art And Illusion*. p. 307.

²³⁶ Idem, p. 310.

totalmente subjetivas e particulares, inacessíveis e in comunicáveis? Pode haver, pergunta ele, descobertas objetivas de boas e melhores combinações dessas esferas enganosas, assim como havia na descoberta de analogias visuais com experiências visuais? Ele mesmo responde:

Representation is never a replica. There are more duplications of what the artists sees in the outer world (...). It is my conviction that the problem of synesthetic equivalences will cease to look embarrassingly arbitrary and subjective if here, too, we fix our attention not on likeness of elements but on structural relationships within a scale or matrix.²³⁷

Sobre essa matriz, afirma que o artista necessita de um vocabulário, e que isso representa uma fonte de força para a arte. O historiador da arte é aquele que procura a derivação deste vocabulário do artista nas traduções.

Em *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*²³⁸, no capítulo “Relativismo en las humanidades” Gombrich, ao comentar sobre a natureza da linguagem, diz que ela deve ser seletiva se tem que servir a função de comunicação. Esta

variada selectividad del lenguaje presenta enormes dificultades al traductor, por lo que debo coincidir con Popper, que nos ha advertido a este respecto, que no confundamos la dificultad con la imposibilidad. Por muy duro que suela interpretar el significado de una frase en otra lengua, y por mucho que tengamos que recurrir a glosarios y rodeos, el sentido puede hacerse accesible incluso aunque pueda suponer una perdida de claridad y elegancia,²³⁹

e

en cualquier comunidad social, cada color, cada sonido, y, naturalmente, cada palabra, tienen un tono emotivo que determina su posición dentro del sistema. Ni que decir tiene que esos diversos sistemas no serán accesibles al extraño sin un esfuerzo de empatía, y aún así hay pruebas para poder decir que todos comparten un número de rasgos suficientes para justificar que lo intentemos. De modo muy general, puede decirse que cada una de las modalidades de los sentidos tiende a evocar resonancias en los demás sentidos, y que este tipo de correspondencia facilita la comprensión. La capacidad universal del lenguaje para recurrir a metáforas sinestéticas ha de deberse a esta disposición innata.²⁴⁰

Quando se refere aos estudos especializados e sobre as disciplinas acadêmicas, Gombrich deixa transparecer claramente sua atitude comparativa e interdisciplinar:

²³⁷ Idem, p. 314.

²³⁸ GOMBRICH, E. H. *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Debate, 1997.

²³⁹ Idem, p. 41.

²⁴⁰ Idem, p. 44.

Cada uno de ellos (los especialistas) debe ser capaz de mirar por la ventana, pues si bajamos las persianas y cerramos las contraventanas, no veremos absolutamente nada.²⁴¹,

idéia que se reforça com sua declaração sobre a relatividade do cânone e sobre a dimensão múltipla das humanidades:

(...) es una prueba de vivacidad de nuestra civilización el que el canon se revise a menudo y surjan nuevos valores. Esos valores no tienen por qué ser mutuamente excluyentes; podemos apreciar tanto a Rafael como a Rembrandt, a Dante como a Tolstói. Lo que no podemos hacer, desde mi punto de vista, si queremos seguir practicando las humanidades, es rechazar cualquier modelo. Deshumanizar las humanidades sólo puede conducir a su extinción (...).²⁴²

Francisca Perez Carreño²⁴³ traça alguns comentários interessantes sobre a teoria ilusionista da arte de Gombrich. Desde Plínio, diz ela, a excelência artística tem mais a ver com a sedução do espectador do que com a adequação entre o representado e a representação. Em “Escritos sobre arte”, declara que a linha de contorno deve envolver-se a si mesma e terminar de modo que deixe adivinhar outras coisas detrás de si e ensine inclusive o que oculta, e lembra que Apeles sabe retirar a mão do quadro; memorável preceito este que o excesso de precisão muitas vezes prejudica a obra, e que, para Platão, a arte pertencia ao mundo das aparências, mas com efeitos sobre o espectador. O problema residia em ele estar enganado, e a parte mais irracional de sua alma era a que estava iludida; a das paixões e dos desejos.

Em sentido estrito, a teoria ilusionista da arte implica o feito de que diante de uma obra de arte, o receptor perde a consciência de que está frente a uma obra de arte, uma ficção e reage como se se tratasse de algo real. Por outro lado, o defensor desta teoria afirma que é impossível ser ao mesmo tempo consciente de que não existe um estado de consciência que possa apreender esta dualidade. Portanto, quando um receptor se entristece ou se alegra pelo destino de um personagem, está reagindo como se tratasse de alguém real. No entanto, segundo Gombrich, o maior prazer proporcionado pela arte é justamente este passo entre a ilusão e a realidade.

A criação da ilusão não depende do naturalismo da representação e, sem a contribuição do sujeito espectador, não há ilusão. A percepção não é nunca o registro passivo das impressões visuais: a expectativa, baseada em experiências passadas, os desejos, relacionados

²⁴¹ Idem, p. 67.

²⁴² Idem, p. 73.

²⁴³ In: BOZAL, V. Op. cit., p. 319.

com o futuro, e a colaboração do espectador são elementos imprescindíveis. O fator subjetivo é crucial, e o caráter fantasmal da imagem artística é enfatizado: “a imagem não se ancora com firmeza na tela, é somente conjurada na nossa mente”²⁴⁴.

A representação tem história, porque a criação e a percepção do que chamamos naturalista não é natural, mas convencional e apreendida. Sobre representações diferentes do mesmo objeto ou paisagem, Gombrich diz que as paisagens de pintores distintos não coincidem porque, mesmo que todas as percepções coincidissem, o pintor não copia o que vê, mas, “o fazer precede o comparar”. Não pinta o que vê, mas vê o que pinta, e a sua prova de naturalismo não consiste em comparar imagem e objeto com o real, mas em conseguir um efeito de realidade. A tarefa do artista, portanto, não consiste em copiar, mas em traduzir sua percepção à linguagem de representação. Como tal, a linguagem da arte possui suas próprias regras, sua história e deve ser aprendida. A convenção e o aprendizado são, naturalmente, marcados pelas condições espaço-temporais.

Representar fielmente a realidade, objetivo da arte desde o Renascimento até a vanguarda, não é uma intenção natural essencial da arte. Somente diante de uma técnica, de um aprendizado de um procedimento e dentro de uma tradição é possível compreender o que nos parece quase automático. A cópia perfeita não é factível. Cada imagem, por mais fiel à realidade que pareça, pode ser a representação de um infinito estado de coisas. As leis mais simples da perspectiva mostram que a representação mais naturalista poderia tanto ser de um mundo de gigantes como de um em miniatura. O espectador interpreta os signos que sem sua cooperação seriam apenas manchas sobre a superfície. A ilusão, diz Gombrich, consiste em crer que só uma interpretação é possível e que a imagem é de um único estado de coisas.

Apesar de que a objetividade não seja um valor na arte, existe um núcleo de valores na tradição humanista sem os quais não poderia haver história da arte. “(...) entre as mãos de um grande mestre a imagem se faz translúcida. Ao nos ensinar a ver o mundo visível renovado, concede-nos a ilusão de penetrar nos domínios do invisível da mente, mas somente se soubermos, como diz Filostrato, como usar nossos olhos.”²⁴⁵

²⁴⁴ Idem, p. 325.

²⁴⁵ Frase final de *Arte e Ilusão*.

Picture Theory, de W. J. T. Mitchell²⁴⁶, é outro estudo do qual nos valem para complementar a revisão teórica da comparação entre a poesia e a pintura. No capítulo “Ekphrasis and the Other”, Mitchell define *ecfrase* como a “representação verbal da representação visual”, e, de forma sucinta, projeta, em poucas palavras, toda a problemática da reprodução como cópia, como imitação, como *recriação*, esclarecendo a natureza do próprio objeto representado como, em si mesmo, uma cópia, uma reprodução, uma recriação do real. Estabelece, desde aí, a relatividade da noção de original e de cópia, e de como, para comparar e avaliar, precisamos deslocar a perspectiva para além da instância do significado e do significante em si, a fim de observar os processos intrínsecos, e os elementos extra e intertextuais como agentes efetivos da produção de significado. Dessa forma, entendendo a *ecfrase* como um tipo de tradução, poderemos proceder às análises posteriores no decorrer deste estudo.

A extensa literatura sobre o assunto inicia na teorização da antiga poética e retórica, como vimos anteriormente, e encontra exemplos que vão desde a narrativa oral até a poesia pós-moderna. Essa literatura, diz Mitchell, reflete uma segunda fase de fascinação com o tópico que chama de “esperança ecfrástica”²⁴⁷. Esta, diz ele, é a fase em que a impossibilidade da *ecfrase* é ultrapassada pela imaginação ou pela metáfora, quando descobrimos um “sentido” no qual a língua pode realizar o que tantos escritores sempre desejaram: fazer-nos ver, tornando-se paradigmática de uma tendência fundamental da expressão lingüística. É, diz Mitchell, o ponto na teoria retórica e poética em que as doutrinas do *ut pictura poesis* e as *sister arts* são mobilizadas para pôr a língua a serviço da visão, no qual *ecfrase* passa a significar a descrição que pretende trazer a pessoa, o lugar, a imagem diante do olho interior. Também para Murray Krieger²⁴⁸, as artes visuais são uma metáfora da representação verbal da experiência visual, da transformação de modelos lingüísticos que congelam o movimento da temporalidade lingüística em modelos espaciais e da formação da linguagem em modelos formais que imobilizam o movimento da temporalidade lingüística em uma forma espacial. Diz Krieger:

²⁴⁶ *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 151-182.

²⁴⁷ Op. cit., p. 152.

²⁴⁸ *The Ecfrase: the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins University, 1992. p. 153.

Not just vision, but stasis, shape, closure, and silent presence (still in the other sense) are the aims of this more general form of *ecfrase*. Once the desire to overcome the impossibility of *ecfrase* is put into play, the possibilities and the hopes for verbal representation of visual representation is endless. The estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured synthetic form, a verbal icon or image-text, arises in its place.²⁴⁹

Esta “esperança ecfástica” pode, por outro lado também ter o seu momento de resistência ou contra-desejo, que ocorre quando sentimos que a diferença entre a representação visual e a verbal pode ruir, e o desejo imaginário da *ecfrase* pode se concretizar. É, diz Mitchell, o momento, na estética, quando a diferença entre a mediação visual e verbal torna-se um imperativo moral mais do que um fato natural, de onde podemos também inferir que esse medo do qual nos fala Mitchell está profundamente enraizado na própria natureza da obra de arte, na sua implícita ambivalência, na sua abertura e virtualidade, sem as quais perderia seu valor. É, portanto, o receio de perda da *tenzione*, da revelação total, do sentido acabado, da imobilidade; o medo, assim, é o próprio medo da morte, do fim da arte e da poesia. É através desse medo que se explicita a intenção do poeta e do artista de que o visível prefere se manter velado, e o silêncio manter suas reverberações inexatas²⁵⁰.

De acordo com Mitchell, o medo ecfástico não se trata apenas de uma curiosidade da estética idealista germânica²⁵¹. Mostra como está presente na teoria literária, desde a hostilidade marxista aos experimentos modernistas com o espaço literário, até os esforços da desconstrução para ultrapassar o formalismo e o fechamento às ansiedades protestantes em relação às tentações da imagem, à obsessão da tradição romântica com a poética da voz, da invisibilidade e da cegueira, o que faria dos objetivos da *ecfrase*, de atingir visão, iconicidade, e imobilidade de presença plástica através da linguagem, algo sinistro e perigoso:

All these aspirations begin to look idolatrous and fetishistic. And the utopian figures of the image and its textual rendering as transparent windows onto reality are supplanted by the notion of the image as a deceitful illusion, a magical technique that threatens to fixate the poet and the listener.²⁵²

Mitchell se pergunta sobre o que existe na *ecfrase* que a torna objeto de especulação utópica, de aversão e/ou de indiferença. E ele mesmo diz que a resposta está na rede de

²⁴⁹ Idem, p. 154.

²⁵⁰ Vale aqui lembrar o sentido ideológico que Lessing confere ao “dar voz a um objeto mudo”, denunciando a prática ecfástica como idolatria. Lessing defendia a idéia de que a pintura deveria permanecer um objeto de prazer visual, bela, muda, espacial.

²⁵¹ MITCHELL, W. J. T., op. cit., p. 156.

²⁵² Idem.

associações ideológicas imbricadas nas oposições semióticas, sensoriais e metafísicas que a *ecfrase* deve ultrapassar.

O objetivo central da “esperança efrástica” é ultrapassar a alteridade, diz Mitchell:

Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their semiotic others, those rival, alien modes of representation called graphic, plastic, or spatial arts. The scientific terms of this otherness are the familiar oppositions of semiotics, symbolic and iconic representation; conventional and natural signs; temporal and spatial modes; visual and aural media.²⁵³

Tais oposições não são estáveis; suas relações com a alteridade não são determinadas *a priori*, mas em contextos específicos. A alteridade da representação visual, a partir do ponto de vista da textualidade, pode ser uma simples competição profissional ou até uma relação de dominação política, cultural na qual o eu pode ser entendido como um sujeito ativo, falante, enquanto que o outro é projetado como objeto passivo, visto, silencioso.

Diferentemente de encontros entre o verbal e o visual nas artes mistas, como livros ilustrados, filmes, entre outros, o encontro efrástico na linguagem é puramente figurativo; a imagem não pode ser literal:

This figurative requirement puts a special sort of pressure on the genre of *ecfrase*, for it means that the textual other must remain completely alien; it can never be present, but must be conjured up as a potent absence of a fictive, figural present.²⁵⁴

O princípio efrástico de Murray Krieger supõe que haja alguma coisa especial no âmbito da linguagem. O poema, diz Krieger, deve converter a transparência de seu meio verbal na solidez física do meio das artes espaciais, essa solidez aparece na vividez e na particularidade descritiva, na atenção à corporalidade das palavras e nos modelos de artefatos verbais. A imagem efrástica atua como uma forma de “buraco negro” inabordável e inapresentável na estrutura verbal, completamente ausente dela, mas moldando-a e afetando-a nos seus fundamentos. E o que Mitchell aponta, parecendo-nos determinante para a compreensão do trânsito dos significados entre o verbal e o visual, é que o gênero efrástico se distingue não por perturbar, ou por ser dissonante ao nível dos significantes e dos meios de representação, mas por referir-se, ou por tematizar essa mesma dissonância. Portanto, a poesia efrástica fala para, de, ou sobre obras de arte visuais, mas nada há de especialmente problemático ou único nessa fala:

²⁵³ MITCHELL, W. J. T., op. cit., p. 156.

²⁵⁴ Idem, p. 158.

No special conjuring of acts of language are required, and the visual object of reference does not impinge (except in analogical ways) upon its verbal representation to determine its grammar, control its style or deform its syntax.²⁵⁵

Não há, portanto, aspectos textuais peculiares na superfície da representação verbal além das propriedades gramaticais e estilísticas na descrição da obra de arte que as distingua da descrição de outro objeto qualquer. As especificidades se dão no nível semântico, nas diferenças de intenção, referência, e de resposta afetiva. Os poemas ecfásticos, portanto, referem-se à obra de arte da mesma forma que os textos em geral referem-se a outras coisas.

A confusão, segundo Mitchell, acontece entre as diferenças de meio e as diferenças de significado. Mitchell, em detrimento da máxima de McLuhan “o meio é a mensagem” defende o princípio de que, na *ecfrase*, a mensagem o objeto de referência já é, em si, uma representação e, portanto, o meio da mensagem deve aproximar-se dessa condição. O autor deixa muito claro que propriedades como espacialidade, corporeidade, imobilidade, usualmente conferidas às artes visuais, e outras como a argumentação, idéias e narrativa, normalmente atribuídas à linguagem verbal, não são exclusivas de uma ou de outra forma de expressão:

Painting can tell stories, make arguments, and mean abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of *ecfrase* without any deformation of their natural vocation. The moral here, is that, from the semantic point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer/listener, there is no essential difference between texts and images and thus no gap between texts and images and thus no gap between the media to overcome by any special ekphrastic strategies. Language can stand in for depiction and depiction can stand for language because communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition to other so called “speech acts” are not medium specific, are not “proper” to some medium or another.²⁵⁶

Acrescenta, ainda, de uma lição aprendida da semiótica geral, que, semanticamente falando (na prática comunicativa, no comportamento, na expressão e na significação simbólicos), não há diferença essencial entre textos e imagens; e de outra lição, que há importantes diferenças entre os meios visuais e verbais no nível das formas, dos signos, dos materiais de representação e nas tradições institucionais. O mistério, no entanto, diz Mitchell, é por que devemos tratar o meio como se ele fosse a mensagem, por que fazemos das diferenças práticas entre esses dois meios de expressão uma oposição metafísica que deve ser vencida pela *ecfrase*? Voltando mais uma vez ao emblemático escudo de Aquiles, Mitchell

²⁵⁵ Idem, p. 159.

²⁵⁶ Idem, p. 161.

aponta para o fato de que Homero tenta debilitar as oposições entre movimento e imobilidade, ação narrativa e cena descritiva e as falsas identificações do meio com a mensagem. O escudo é visto como uma imagem-texto que mostra mais do que esconde na sua sutura de tempo e de espaço, descrição e narração, materialidade e representação ilusionista. A perspectiva que o leitor tem do escudo é distinta da sua função para aqueles que o detêm dentro da ficção. Diz Mitchell:

We are stationed at the origin of the work of art, at the side of working Hephaestos, in a position of perceptual and interpretative freedom. This is a utopian site that is both a space within the narrative, and the ornamental frame around it, a threshold across which the reader may enter and withdraw from the text at will.²⁵⁷

E, quanto à natureza e à função do texto efrástico dentro do gênero épico, como foi dito anteriormente, o elo entre *ecfrase* e a alteridade não é claro. A *ecfrase* é um ornamento do épico, da mesma forma que Hephaestos ornamenta o escudo, mas é também um corpo estranho dentro do gênero que ameaça reverter as prioridades literárias naturais do tempo sobre o espaço, a narrativa sobre a descrição. Ao longo da crítica do texto homérico, a *ecfrase* não só se estabeleceu como gênero poético; também o protótipo do escudo de Aquiles parece ter estabelecido uma forma de dominância sobre o épico, do qual deveria ser apenas um ornamento, que tem a ver com o senso de função do escudo como emblema da própria estrutura da *Iliada*, agora entendida como uma imagem do mundo homérico. Todo o universo é representado no escudo. O escudo mostra-nos o mundo como um outro da ação épica, o mundo da vida cotidiana que Aquiles nunca conhecerá.

A relação do épico com a *ecfrase*, então, é revertida, e toda a ação da *Iliada* torna-se um fragmento na visão totalizadora que o escudo oferece. A *ecfrase*, portanto, resiste à sua posição de ornamento de estruturas textuais mais amplas, ou de gênero menor. Para Mitchell, a *ecfrase* é uma das chaves para a diferença no interior da linguagem literária ou não. Além disso, ela enfoca a interarticulação das contradições perceptuais, semióticas e sociais dentro da representação verbal. Na verdade, o trabalho da *ecfrase* acaba sendo o de desenredar a sutura convencional do texto-imagem e expor a estrutura convencional de representação como uma atividade de poder, de conhecimento e de desejo.

A alteridade que atribuímos à relação imagem-texto não se esgota no modelo fenomenológico (sujeito/objeto, espectador/imagem), mas se inscreve de forma mais ampla

²⁵⁷ MITCHELL, W. J. T., op. cit., p. 178.

no campo de representação visual e verbal. A ambivalência sobre a *ecfrase* tem suas raízes na nossa ambivalência em relação às outras pessoas, vistos como sujeito e objeto no campo da representação visual e verbal. Trabalhar essa ambivalência é um dos principais temas da poesia ecfástica, uma das coisas que ela faz com os problemas que surgem a partir das acepções teóricas e metafísicas sobre os meios, os sentidos e a representação que fazem a esperança, o medo e a indiferença ecfástica.

Além desse tratamento da estrutura social da *ecfrase* como uma relação entre o sujeito falante/observador e o objeto observado, Mitchell também apresenta uma outra dimensão para o encontro ecfástico que precisamos levar em conta, que é a relação do falante com a audiência da *ecfrase*. O poeta ecfástico coloca-se em uma posição intermediária entre o objeto descrito e um sujeito ouvinte, que será levado a ver o objeto através da voz do poeta. A *ecfrase* encontra-se entre a alteridade e duas formas de tradução e troca (aparentemente impossível): a primeira, é a conversão do visual em verbal, seja por descrição ou por ventriloquismo; e a segunda, a reconversão da representação verbal de volta ao objeto visual na recepção do leitor. Este trabalho, através da *ecfrase* e o outro, é

more a like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured out as a ménage à trois in which the relations of the self and other, text and image, are triply inscribed. If *ecfrase* typically expresses a desire for a visual object (whether to possess or praise), it is also typically an offering of this expression as a gift to the reader.²⁵⁸

O conceito texto-imagem introduzido por Mitchell pertence à representação visual e verbal. O fim do pós-modernismo, para o autor, é a era do *pictorial turn*, que, segundo ele, não se refere à nova significação da cultura visual, mas tem implicações na leitura, na literatura, na alfabetização: os estudos literários não são complementares dos estudos fílmicos, da televisão, da cultura de massa, mas transformam o mapa das disciplinas. Tais inter-relações da literatura, artes e cultura visual não podem ser estabelecidas exclusivamente com paradigmas de comparação estrutural. O conceito de cultura como relação entre textos e leitores sofre profunda modificação quando encontra seu outro significante, a imagem/espectador como residente estranho no seu próprio âmbito.

O poder do texto-imagem seria, portanto, revelar a heterogeneidade da representação em relação dialética e dialógica no sentido em que Blake a concebe, ou seja, o senso de trabalho e

²⁵⁸ Op. cit., p. 164.

de produção através da eterna contradição, e mostrar que “the body that we give to theory is an assemblage of prostheses and artificial supplements, not a natural organic form”²⁵⁹.

“Painters make images, poets make images”, diz Howard Nemerov²⁶⁰, e tanto um quanto outro têm por objetivo alcançar o silêncio, desejam que seus trabalhos reflitam o brilho interior. O poeta, segundo ele, vê e ouve, mais do que nada, a luz e o silêncio. As molduras dos quadros são para ele janelas através das quais o seu olhar percorre o fora, o dentro, as paisagens, e sabe que está vendo, através do silêncio, o passado, os mortos, o irrevogável. Daí, a solenidade do museu, povoado de solidões, a dignidade da pintura, habitando um espaço encantado entre a vida e a morte²⁶¹. Vê o poeta que a luz dentro das molduras vem de dentro; vê o tênue véu de uma cascata refletindo o sol e, ao aproximar o olhar, os fios de água tornam-se tinta branca misturada com um pouco de cinza sobre uma superfície cinza. Esta encruzilhada, essa pequena distância dentro da qual a ilusão se torna tinta e além da qual a tinta se torna ilusão novamente, pinceladas pesadas e grossas tornam-se pálidos e brilhantes reflexos através do virtuosismo, capaz de fazer com que uma sujeira colorida produza efeitos de luz, “though all this looking deeply, that so magiks the beholder, is done on a plane surface”²⁶².

Musée des Beaux Arts, de Auden, escrito a partir da tela de Brueghel, na *Queda de Ícaro* e no *Massacre dos Inocentes*, *Hunters Returning at Evening*, de John Berryman, também se referindo a Brueghel, e um texto seu, *The Human Condition*, baseado no quadro de Magritte com o mesmo título, são exemplos trazidos por Nemerov de trabalhos relacionados com a pintura justamente para investigar esse tipo de relação. Não é certo, diz ele, que os poemas falem sobre as pinturas às quais se referem, pois os poemas somente oferecem descrições relativamente escassas e seletivas e, algumas vezes, nem se pode identificar a pintura através do texto. Outras vezes, o poema expressa o silêncio da pintura e nada dirá além do próprio silêncio. Quando funciona, o poema é uma forma concentrada, iluminada por uma energia interior. Suas opiniões não interessam, mas o poema interessa. O que acontece, diz Nemerov, acontece enquanto o poema, assim como a pintura jaz sobre a superfície plana da página. Por outro lado, muito da pintura vem da poesia, refere-se à poesia e é poético na sua natureza e nos seus temas. Poeta e pintor constroem imagens e, tradicionalmente, existem conexões entre

²⁵⁹ Op. cit., p. 418.

²⁶⁰ *On Poetry and Painting, with a Thought of Music*. In: MITCHELL, W. J. T. (ed.) *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 9.

²⁶¹ NEMEROV, H. In: MITCHELL, W. J. T., op. cit., p. 10.

²⁶² Idem, p. 10.

as imagens que criam. Ambos escrevem utilizando linguagens. A do pintor é a mais antiga; o alfabeto só se torna independente dos elementos pictóricos no segundo milênio a.C. A relação visual do alfabeto com a natureza não é pertinente em si, e o que realmente interessa é que nenhum alfabeto poderia existir se tais signos pertencessem exclusivamente à natureza, ou seja, a forma da letra escrita não necessariamente lembra uma forma da natureza.

Nemerov, citando Gombrich, faz uma interessante relação da pintura com o alfabeto, ao estabelecer três níveis da evolução da pintura: o primeiro, é o nível da grande fidelidade às aparências; o segundo, do ornamento, do ritmo, da figuração, de aspecto abstrato; e o terceiro, o nível da linguagem, do alfabeto, da codificação dos signos, que resulta na mágica da escrita. O processo, diz ele, é perceptível na história da escrita chinesa, enquanto que, no Egito, a escrita e a pintura eram claramente distinguíveis, apesar de que a escrita permanecesse uma forma de desenho representativo, embora abstrato e condicionado pela introdução de signos especificamente lingüísticos e não representativos.

Na arte sacra, a pintura era tratada como sendo de natureza lingüística, em que as representações iconográficas eram ditadas tanto pelas formas naturais observadas, quanto pelas formas codificadas pelo clero, o que pode responder pelas invariâncias nas características visuais dos deuses ao longo da história da pintura. A pintura e a escrita, no entanto, se separaram. E Nemerov pergunta se seus poderes deverão unir-se novamente e, caso essa fusão acontecesse, o que seria? O autor mostra exemplos onde isso já acontece, como mapas, diagramas, gráficos, projetos arquitetônicos, nos quais a representação do visível se realiza em paralelo com a sintaxe rígida e abstrata da escrita capaz de transmitir número indefinido de mensagens, suprema condição da linguagem escrita. O resultado da possível união dessas duas linguagens, diz Nemerov, citando Proust, aponta para a música, ou para o silêncio, e para o encanto das artes e de seus mistérios²⁶³.

²⁶³ Idem, p. 13.



*e tornemos célebre o nosso nome*²⁶⁴

*But roughly but adequately it can shelter
what is within (which after all
cannot have been intended to be seen).
It is the beginning of a painting,
a piece of sculpture, or poem, or monument, (...).
Watch it closely*²⁶⁵

3 A BABEL DE PIETER BRUEGEL: UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO ARTÍSTICA

O poema *The Monument*²⁶⁶, de Elizabeth Bishop, construído sobre a estrutura e as formas invisíveis do objeto de arte, convida-nos a observá-lo de perto, sugerindo que é possível ver o que permanece oculto, a olhar com o olho interior e perceber as sutilezas sobre as quais constrói sua própria arte, seja ela poesia ou pintura. Antes, porém, de adentrarmos a análise das traduções dos poemas e das telas de Elizabeth Bishop, abrimos espaço neste capítulo intermediário para tecer algumas considerações teóricas sobre as relações que tentamos estabelecer entre poesia, pintura e tradução. Para isso, valemo-nos, além da bibliografia teórica sobre tradução artística, de duas telas de Pieter Bruegel, intituladas **A Torre de Babel**

²⁶⁴ BIBLIA SAGRADA. Traduzida de *Vulgata* e anotada pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Ed. Paulinas, 1955.

²⁶⁵ BISHOP, E. *The Monument*. In: *The Complete Poems*. New York: FSG, 1990.

²⁶⁶ Optamos pela grafia diferenciada entre os títulos dos poemas e das pinturas, a fim de facilitar identificação a ser feita no Capítulo 5. Os títulos dos poemas estão grafados em *itálico*, e os das telas, em **negrito**.

e **A Pequena Torre de Babel**, contrapondo uma à outra, e, ao mesmo tempo, aos poemas de Elizabeth Bishop, *The Monument*, *The Imaginary Iceberg* e *Santarém*. A partir dessas intersecções pode-se, então, ver as telas de Bruegel, especialmente **A Torre de Babel**, como imagem-textos²⁶⁷ ilustrativas da tese que defendemos.

O primeiro grande monumento de que se tem notícia na história da humanidade, irônica, ou significativamente, é a torre de Babel, eternizada na sua condição de impossibilidade. Ironicamente, porém, talvez seja esse o monumento em cuja gênese se instaura a maior riqueza concedida aos homens: a multiplicidade. Tradicionalmente vista e interpretada como uma alegoria sobre a punição à ambição humana, essa mesma história pode, inversamente, também representar a maior graça concedida ao ser humano pelo criador, uma vez que é justamente através da experiência da diferença e no exercício da mesma que o homem pode deslocar-se de si mesmo, vislumbrar seu sonho de alcançar sua identificação com o divino. A busca das alturas, emblematizada pelo mito de Babel, visa a atingir um nível de igualdade com a divindade, a unicidade, o todo, a perfeição. Babel, no entanto, é o monumento erigido ao impedimento, a ilustração de que esta unicidade e essa perfeição não lhe são concedidas. Reside aí o realismo trágico de Babel: na imposição da condição de sonho interrompido, de projeto inacabado, frustrado, e, para sempre condenado à imperfeição.

Sob o prisma da modernidade, porém, a mesma história também permite outra leitura, liberada dos parâmetros religiosos, políticos e moralizantes norteadores do julgamento da ambição humana através dos tempos e que projeta uma nova perspectiva sobre o mito original, em que a confusão, instaurada na gênese da nossa cultura, passa a ser vista como a forma possível de habitar o mundo, de existir. É justamente a partir dessa perspectiva que visamos aqui à reflexão sobre os aspectos conceituais dessa história e de seus desdobramentos, na medida em que Babel torna-se um emblema da teoria da tradução artística a qual, em suas bases, tem gerado reflexões de natureza teórica e metafísica quando associada à criação – nesse caso, recriação – artística, necessariamente vinculadas às questões de fidelidade e de subjetividade.

O livro do Gênesis refere-se a uma grande torre construída não apenas por medo de um segundo dilúvio, mas, sobretudo, para construir um nome (“e tornemos célebre o nosso

²⁶⁷ Usamos aqui o termo imagem-texto como uma extensão do conceito *texto-imagem* de J. Mitchell comentado no capítulo anterior.

nome”²⁶⁸). Nasce, portanto, como um monumento à palavra e às suas ambivalências, como bênção ou como punição, criação e destruição, como revelação e ocultamento, como salvação e morte, voz e silêncio.

Dentre os inúmeros relatos e imagens visuais construídas a partir do texto bíblico da Gênese, a tela de Pieter Bruegel intitulada **A Torre de Babel**, pintada em 1563, é, sem dúvida, uma das mais significativas, se não pelo seu valor como objeto artístico representativo de sua época, a Renascença, por sua densidade semântica e estrutural, legível através não só das fronteiras de espaço, de tempo e de gênero. Vê-se uma tela que se reescreve na nossa leitura como uma teoria da tradução: uma imagem que se constrói sobre a palavra de origem, cujas evidências nos convidam a penetrar nos meandros e aporias, a fim de tentar entender as sutilezas da (in)comunicabilidade humana, da gênese da palavra e seus desdobramentos. É a imagem do monumento erigido à intradutibilidade, à impossibilidade do acesso à palavra única, a *Ur-sprache*, mas que, ironicamente, e por essa mesma razão, um monumento à tradução, à busca do entendimento e das possibilidades, mesmo que imperfeitas, da palavra. Diante da tela de Pieter Bruegel, portanto, deparo-me com uma teoria da tradução.

A tela retrata, também, trabalho de produção intenso, constante e minucioso: construção, desconstrução, reconstrução; além disso, como alternativa à impenetrabilidade da rocha, surge a solução da manufatura do tijolo, que, como ressaltou Derrida²⁶⁹, foi a opção humana de transmutar o barro em objeto cultural (o tijolo) e de conferir-lhe nova função, sobre o qual o homem tem domínio e com o qual impõe sua marca sobre a obra, torna visível o ato de recriação do natural e passa a compartilhar com o divino o poder da (re)criação.

A observação das duas telas de Bruegel, não só a partir de seu substrato poético textual, mas também, e principalmente, através dos significados e da simbologia cultural desse mesmo texto no âmbito mítico-teórico relacionados à linguagem humana, permite o questionamento teórico-comparativo sobre as relações intertextuais envolvendo poesia, pintura e tradução.

Ao longo da história da arte e dentre as incontáveis representações pictóricas do texto bíblico, temos visto essas telas de Bruegel como um *turning point* no percurso das representações do tema de Babel. A observação de imagens anteriores e posteriores a ela levamos a considerá-las um único texto original, um marco zero na representação pictórica do

²⁶⁸ BIBLIA SAGRADA. Traduzida de Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Ed. Paulinas, 1955.

²⁶⁹ DERRIDA, J. Les Detours de Babel. In: SHULTE, R. et al. *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

referido texto, que passa a ser traduzido e retraduzido, imitado, copiado, transformado e relido sob as mais diversas formas, nas quais é quase sempre possível reconhecer traços do texto-imagem do pintor renascentista. Torna-se também especialmente significativo o fato de ser um produto da arte renascentista, portanto emblemático de um renascer cultural da humanidade, quando a releitura dos antigos passa a ser norma e o momento da história ocidental no qual a tradução também desempenha um papel fundamental, como têm mostrado as recentes pesquisas sobre a história da tradução desenvolvidas no campo dos Estudos da Tradução²⁷⁰.

Na verdade, ao introduzir a paisagem rural e a vida do homem simples do campo à pintura renascentista, Bruegel inaugura uma pintura que dá visibilidade ao trabalho, à produção, ao homem comum do campo e apresenta uma nova forma de olhar e valorizar a vida que transcorre à parte do poder central, da corte e da Igreja. Os clássicos tinham, necessariamente, de ser traduzidos, e a noção de multiplicidade cultural já estava bem sedimentada a partir do grau de maturação e de individualidade que as línguas românicas haviam então atingido. Era preciso olhar, escutar, entender o outro; mais do que nunca, fazia-se necessário traduzir.

A tela de Bruegel, tal como a vemos no âmbito deste trabalho, incorpora praticamente todos os elementos e princípios fundamentais da teoria da tradução artística tal como a entendemos. Bruegel pintou uma teoria da tradução com elementos morfológicos, semânticos e estruturais formadores de conceitos cuja *ecfrase* pode, sob uma perspectiva multidisciplinar, resultar em uma teoria da tradução artística. As mesmas características do texto literário podem ser reconhecidas na tela: na gênese da subjetividade do pintor, a ambigüidade e a abertura para uma outra forma de ver o mesmo.

Bruegel não pintou uma só torre. Pintou duas, a partir do mesmo texto. Seus dois quadros são, à primeira vista, iguais, ou quase iguais, mas, sob um olhar mais atento, as diferenças emergem. Sua torre contém implícitos, significados tácitos, diferentes níveis textuais e de leitura; sua representação se insere na paisagem verticalmente contra o horizonte de outra cidade, ao fundo, espalhada sobre o espaço. A tela retrata o inacabado, ou melhor, o inacabável, a impossibilidade da completude; uma estrutura porosa e irregular salta aos olhos: as torres representadas por Bruegel, com todas as suas janelas e portas, arcos e passagens abertas, tanto para o exterior quanto para o interior misterioso, parecem-nos atravessadas por ecos e ressonâncias das inumeráveis vozes e ruídos do trabalho em processo ali representados, que percorrem o espaço, em perseguição ao verbo original, em busca da comunicabilidade entre os habitantes dessa cidade-confusão.

²⁷⁰ Ver autores tais como Judith Wordsworth, Theo Hermans, Anthony Pym, André Lefevere.

O trabalho intencionalmente minucioso do pintor ressalta a individualidade e a multiplicidade da atividade humana, disputando espaço e tempo no trabalho do artista e do observador da sua imagem, imagem essa que se apresenta como uma declaração explícita do valor do indivíduo na diversidade: cada detalhe se fixa como um elemento de resistência contra a anulação desse indivíduo na confusão instaurada pela falta de compreensão. E, em cada ato cotidiano, a figuração do empenho obstinado do trabalhador em garantir a continuidade da busca de sua elevação.

Torna-se também muito significativa a posição na qual o pintor insere a figura do rei na tela. Tradicional imagem do poder centralizado, o Nemrod de Bruegel aparece em posição lateral, quase na margem inferior esquerda.

A figura convencional do rei centralizador e controlador torna-se quase incoerente, para não dizer absurda, perante o caos e a irracionalidade que emana da tela de Bruegel. O fato de o rei e de seus súditos aparecerem quase marginalmente não seria tão significativo, se não fosse a dificuldade do espectador em estabelecer as conexões entre a função do rei em relação à imagem da cidade tal como é representada. Frente à aparente ordem e ao controle, sugeridos pela imagem do rei e de seus súditos, e à medida que detemos o olhar na imensa variedade de detalhes, torna-se impossível determinar sobre quem esse rei exerce poder, já que as subdivisões de níveis, de funções, de atividades são tantas, que cada unidade parece funcionar independentemente do centro, como se o processo disseminador e auto-referenciável do sentido em que a marcha da construção continua em todas as direções ignorasse, ou fosse indiferente a essa figura já destituída de poder.

Perante a majestade da obra humana o rei torna-se inoperante, uma vez que a ameaça à cidade-torre advém da própria complexidade da natureza humana, relatada pela Bíblia e retratada por Bruegel, e contra a qual o poder do rei se torna inoperante.

Em **Pequena Torre de Babel**, Bruegel também joga com essa idéia; posiciona o rei bem no centro da tela, porém quase despercebido, miniaturizado, sob um dossel vermelho diminuto dentro das dimensões da torre, sugerindo a quase anulação do ambicioso soberano. O ponto mais alto que atinge é o meio de uma torre mal acabada que está sob a ameaça de nuvens escuras, alusão clara a poderes maiores e absolutamente incontroláveis. O reconhecimento do rei nessa tela depende de um esforço de boa vontade do observador (*watch it closely*), e, uma vez detectado, nota-se que tem a mesma estatura de seus súditos e vassalos.

Atrás e acima do dossel do rei, aparecem representadas as forças da natureza e o espaço infinito dos céus, dando a ele e a todos os habitantes dessa cidade-torre-imagem-mito-texto, como única opção, o trabalho hermenêutico de interpretação de si próprios como forma de sobrevivência. A escavação voltada para o interior da rocha, à luz do mito interpretado, sugere a busca obsessiva da compreensão de si no espaço em que habita, ressaltado pela representação do trabalho minucioso, que demonstra extrema preocupação com os detalhes que envolvem os personagens de sua história, cada um com força narrativa intensa sobre os hábitos de vida e de trabalho do homem que mantém o olhar fixado na sua atividade, que não contesta, silencioso, dedicado, circunscrito aos pequenos espaços dentro do quais atua.

Desconstruir a montanha para reconstruí-la em forma de cidade, habitar esses espaços, buscar sentidos na recomposição dos fragmentos desfeitos são atos destacados por Bruegel na pintura dos detalhes e do olhar de cada trabalhador que permanece com o olhar circunscrito aos seus pequenos espaços. Há silêncio e produção. Não parece, no entanto, haver comunicação. Estranha e paradoxalmente, parece existir, também, harmonia na conjunção dos esforços e uma complementação de tarefas, como se cada um tivesse consciência da necessidade de reconstrução para a sobrevivência do sonho, como disse Benjamin, reconstituição de um *broken vessel*, tarefa maior do tradutor. O trabalho da leitura também é feito em silêncio: o esfacelamento da forma, cujos fragmentos desmoronam como as paredes da Babel de Bruegel, mas não impedem que o trabalho continue indefinida e inexoravelmente a ser *reescrito*.

Bruegel apóia o sentido moral com sua concepção realista do tema do quadro, de acordo com o interesse arqueológico nos monumentos da Antigüidade. Sua tela sugere a possibilidade dessa base moral, ao mesmo tempo em que demonstra sua impossibilidade. À primeira vista, a imagem da torre parece extremamente sólida, com um alicerce imponente assentado sobre a rocha massiva. Suas dimensões gigantescas são enfatizadas pelo contraste das minúsculas casas ao redor e as multidões de pequenas figuras fervilhando por todas as reentrâncias. Ao fixar o olhar, no entanto, notamos não apenas a falta de planejamento racional e funcional (partes completas e incompletas são justapostas, desde a base até os níveis superiores), mas, também, e mais significativamente, a inoperância conceitual do projeto.

Ambas as telas revelam a projeção interior do monumento com suas galerias ascendentes de abóbadas semicilíndricas, todas voltadas para o interior da torre, escuro, intransponível e,

portanto, sem função. Outra contradição também chama a atenção: a estrutura de vários pavimentos das passagens radiais está em desacordo com as rampas helicoidais ascendentes da outra seção. Todas as verticais são desenhadas em relação com o aparente plano horizontal das rampas, resultando numa imagem torta da torre que perturba a recepção do olhar acostumado ao prumo vertical da racionalidade visual, ironicamente, no momento histórico em que a ótica havia recém descoberto a perspectiva.

O realismo de Bruegel desmascara, portanto, já no século XVII, a inoperância do idealismo da linearidade, enfrenta a confusão babélica e oportuniza a emoção estética, através do caos, e a percepção da harmonia no íntimo da condição humana, emblematizada na sábia determinação do homem comum de seguir tentando. É a concepção do trabalho e da produção como forma de superação e de transcendência do tempo e do espaço, físico e metafísico. Sem contestar, mas ao mesmo tempo como que indiferente ao poder imposto de fora, a figura humana na tela de Bruegel parece habitar uma dimensão independente do tempo e do lugar; há uma alusão à autonomia e à liberdade no empenho individual dessas figuras disseminadas sobre o espaço da tela, serenamente alheias à megalomania de seu rei, e cuja capacidade de trabalho parece ser mais forte do que a submissão ao poder representado pelo soberano e seu séquito.

A torre é retratada deliberadamente como impossível, mas gradualmente vai revelando seu segredo ao observador cuidadoso. No primeiro instante, o espectador é iludido pela multiplicidade de detalhes da construção, baseada nos modelos clássicos romanos, mas à medida que olhar percorre os espaços da tela, os detalhes de cada núcleo de significação surpreendem, desarticulam a unidade do monumento e adquirem vida própria, independentes do sentido original da torre.

O que passa a predominar, então, é, na verdade, a multiplicidade e a representação da força de trabalho e de produção individualizadas nas suas mais variadas formas, a disseminação de formas engendradas pelo próprio fazer artístico, cuja força interior geradora extrapola sempre a intenção inicial. É o texto que se escreve e segue se escrevendo a cada novo olhar. São as cores que se (re)combinam em novas nuances, atos representados que adquirem sentido, se articulam ou desarticulam livremente. Torre-cidade-texto-tela-obra: produto(s) dinâmico(s) gerado(s) pela Arte, intraduzíveis nas suas individualidades, mas, no entanto, sempre abertos à *retradução*.

Além de representar o símbolo da ambição humana, o conjunto de imagens das telas de Bruegel adquire outra significação mais profunda, qual seja, a de uma parábola da falácia da racionalidade. A visão de Babel não só como confusão, caos, mas também como variedade e busca incessante, permite-nos reverter a noção clássica do mito e perceber a modernidade de Bruegel através da perspectiva intencionalmente distorcida de seu projeto intencionalmente interrompido, não como falha, mas como o próprio significado da leitura invertida do mito de Babel: não apenas significando punição, mas sim uma graça que cai sobre a humanidade. Esta, uma vez consciente dessa ambivalência, atinge um estágio mais elevado de sabedoria e de autoconhecimento, no qual o indivíduo é capaz de neutralizar o processo de auto-anulação que sua condição anterior lhe impunha e de assumir sua modernidade, valorizando-se e afirmando sua identidade como indivíduo dentro da colméia, onde cada pequeno ato é reconhecido na sua importância na construção do monumento coletivo²⁷¹.

George Steiner relaciona a metáfora da colméia com a Cabala, com Piranesi, Mallarmé e Borges. Em relação ao texto de Borges, afirma Steiner:

Every element in the fantasia has its source in the 'literalism' of the Kabbala and in gnostic and Rosicrucian images, familiar also to Mallarmé, of the world as a single, immense tome. 'The universe (which one calls Library) is composed of one indefinite, perhaps an infinite number of hexagonal galleries'. It's a beehive out of Piranesi but also, as the title indicates, an interior view of the Tower. (...) Everything is there (...) a version of each book in all languages, the interpolation of every book in all books.²⁷²

E é o próprio Borges que diz:

Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza. (...) miles de codiciosos abandonaran el

²⁷¹ RAMIREZ, J. A. *La Metáfora de la Colmena* – de Gaudí a Le Corbusier. Madrid: Siruela, 1998. Segundo o autor, a colméia tem sido modelo de sociedade ideal e seus produtos básicos, a cera e o mel têm servido de suporte de numerosas metáforas positivas. Os favos são edifícios com estrutura bem determinada, forma essa que influenciou consideravelmente arquitetos e artistas que deram origem à arte moderna. Ramirez examina as complexas repercussões ideológicas, políticas e artísticas e arquitetônicas das metáforas apícolas. Na Bíblia, Salomão (Provérbios, XXIV, 13-14), no Eclesiastes e no Êxodo encontramos referências à laboriosidade e à previsão das abelhas. Também na Grécia antiga, o mel tem um caráter divino. Chamavam as abelhas de Melissas e se atribuíam ao mel virtudes excepcionais, como a eloquência, além das propriedades medicinais já exaltadas por Hipócrates. Aristóteles também lhe atribuíam propriedades benéficas; o corpo de Alexandre Magno, por exemplo, foi levado de volta à Grécia envolto em mel. O Corão exalta as virtudes das abelhas, assim como inúmeros outros textos religiosos que falam das qualidades do mel como atributos do paraíso. Na verdade, segundo Ramirez, trata-se de um símbolo político bastante ambíguo, adaptável tanto às ideologias mais inofensivas, como às mais belicosas e reacionárias.

²⁷¹ In: *Revista da USP*. n. 33, 1997. p. 160-172.

²⁷² STEINER, G. *After Babel*. London: Oxford UP, 1975. p. 69.

Dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación, esos peregrinos disputaban en los corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas (...) las Vindicaciones existen (...) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero.²⁷³

Roland Barthes, em *La Tour Eiffel*²⁷⁴, leva-nos, também, a refletir sobre o que ele chama de “verdadeiro complexo de Babel”. Define a Torre Eiffel como *un signe inevitable* que toca o imaginário mais geral, significando o reencontro da terra com o céu, cumprindo, dessa forma, a função mítica de Babel. Adquire um papel de significado puro, de uma forma sobre a qual os homens não param de atribuir significado, de acordo com sua vontade, seus sonhos, suas histórias, sem que esse sentido seja jamais finito ou fixo: “regard, objet, symbole, tel est l’infini circuit qui lui permet d’être toujours d’autre chose et bien plus que ça Tour Eiffel”²⁷⁵. Diz Barthes que, para satisfazer essa grande função sonhadora que a torna uma espécie de monumento total, é preciso a torre sobrepassar a razão. A primeira condição é que seja absolutamente inútil. Sua inutilidade é exatamente a razão do escândalo, pois não estava de acordo com o espírito da época devotada à racionalidade e ao empirismo das grandes empreitadas burguesas. É essa sua grande função imaginária que serve aos homens para que se sintam propriamente humanos. Eiffel a considerava um monumento à ciência, mas a torre foi entendida como um sonho barroco que beirava o irracional. Este duplo movimento é muito profundo, diz Barthes. A conquista do céu estava novamente em voga no momento.

E, ao falar sobre um projeto de um arquiteto francês, anterior a Eiffel, que projetou um edifício de cujo topo espelhos iluminariam toda Paris, Barthes permite que estendamos seus conceitos sobre a Torre Eiffel, sobre a leitura que fazemos da tela de Bruegel. Diz ele:

L’usage ne fait jamais qu’abriter le sens. Ainsi pourrait-on parler, chez les hommes, d’un véritable complexe de Babel; Babel devait servir à communiquer avec Dieu, et pourtant Babel est un revê qui touche à bien d’autres profondeurs qu’à celle du projet théologique; et de même que ce grand rêve ascensionnel, débarassé du tuteur utilitaire, est finalement, est ce que reste dans les innombrables Babels représentées par les peintres, comme si la fonction de l’art était de révéler l’inutilité profonde des objets, de même la Tour, bien vite dégagée des considérants scientifiques qui avait autorisé sa naissance, a pris d’un grand rêve humain où se mêlent des sens mobiles et infinis: elle a reconquis l’inutilité foncière qui la fait vivre dans l’imagination des hommes.²⁷⁶

²⁷³ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecê, 1989. p. 468.

²⁷⁴ BARTHES, R.; MARTIN, A. *La Tour Eiffel*. Paris: CNP/Seuil, 1989.

²⁷⁵ BARTHES, op. cit., p. 1384.

²⁷⁶ Idem, p. 1387.

Visitamos o monumento vazio, diz Barthes, para participar de um sonho do qual ele é mais o cristalizador do que o objeto propriamente dito. Da mesma forma que o monumento moderno perde sua função objetiva e se revela incapaz de cumprir seu objetivo de homenagear a racionalidade e a ciência, ao mesmo tempo em que se abre como um “*signe pur-vidé, presque (...) qui veut tout dire*”²⁷⁷, a Babel de Bruegel também, ao assumir sua natureza metafórica, é percebida como um texto poético na mais ampla acepção do termo, de dentro do qual também emerge uma poética da tradução. A natureza textual da tela de Bruegel torna-se evidente ao reconhecermos não só o tema escolhido, mas a forma de representá-lo; elementos lexicais, sintáticos e discursivos da tela são facilmente identificáveis com conceitos comumente elaborados e discutidos pela teoria contemporânea da tradução artística, ou seja, leitura, interpretação, trabalho, construção, produtividade, fragmento, disseminação, suplemento, descentralização, deslocamento, circularidade, ascensão espiralada do sentido, ambigüidade, fidelidade e transgressão, *recriação*, entre muitos outros.

Os diferentes níveis textuais são retratados pelos próprios níveis da cidade-torre: os sentidos implícitos da tela se multiplicam na riqueza de detalhes, nas formas tácitas, nos sentidos imanentes; a condição de obra inacabada, cujas formas finais estão a cargo da imaginação e da subjetividade; a estrutura porosa da obra, através da qual diferentes vozes se atravessam, encontram-se, desencontram-se como ecos e ressonâncias de sentidos flutuantes que deslizam sobre a superfície áspera e irregular; o lado oculto da torre, que sugere percursos inevitáveis percorridos pelas formas aparentes do seu lado visível; a forma bruta domesticada, a transmutação da matéria-prima original; o central e o marginal relativizados em meio ao trabalho; as ambigüidades das duas telas e de outras tantas releituras feitas a partir de Bruegel; o trabalho sobre a resistência e a rigidez da rocha, emblemático da flexibilização da noção do original não mais considerado como forma única, final e fixa; o trabalho constante e minucioso no nível da representação e da significação.

Identities and alterities are explicitated on the canvas: king-vassals, sky-earth, rocks-clouds, verticality-horizontality, text-canvas, religion-art, painting and poetry, todos inserted in the entrecruzamentos of times and spaces múltiplos. A plurivalência espacial e temporal – uma torre de Babel com as formas e cores da Antuérpia seiscentista –, onde Nemrod, o rei babilônio “original”, veste manto, cetro e coroa da realeza européia do século XVI e surge numa paisagem composta por castelos medievais, caravelas prontas para descobrir o Novo

²⁷⁷ Idem, p. 1388.

Mundo, máquinas e instrumentos estranhos à Babilônia de 4000 mil anos antes. Um rei bíblico governando uma sociedade que vive sob forte impulso das idéias expansionistas e reformistas da Antuérpia do século XVI. O Novo Mundo, trazido pelas caravelas retratadas na tela, implica, necessariamente, a exacerbação da confusão babélica e da diferença, provocada pela sensação de estranhamento e de perplexidade do europeu diante das novas formas de viver e de falar, desocultadas pelo tráfego, pelo comércio e pelas navegações de então²⁷⁸.

Diferentes temporalidades também confundem o observador. Bruegel retrata a torre antes da punição divina. Estão todos ainda empenhados no sonho de atingir o céu e trabalham em conjunto, sob aparente harmonia, mas, ao mesmo tempo, sofrem as conseqüências dessa mesma punição ainda por ser imposta. A empresa é impossível, e aí reside sua tragicidade: no castigo que a ambição humana impõe sobre si mesma. Talvez por essa mesma razão Bruegel tenha enfatizado o momento pré-disseminação, a fim de denunciar que o trágico provém do próprio homem e não de Deus.

²⁷⁸ Nils Jockel, em uma edição ilustrada com reproduções de *Der Tumbau zu Babel* (München-New York: Prestel-Verlag, 1977) convida o leitor/observador a olhar a tela de Bruegel de perto, chama a atenção para os detalhes e faz uma síntese interessante sobre a mesma.

Na época de Bruegel, diz ele, Antuérpia era uma das maiores cidades da Europa, com mais de 100.000 habitantes. As novas rotas comerciais para a Ásia, África e Oceano Atlântico rumo às Américas passavam por seu porto. Navios mercantes carregados de especiarias do oriente, madeiras e cereais do Báltico traziam consigo as formas de enriquecer uma população crescente. Estrangeiros de todas as partes do mundo aportavam em Antuérpia, estabeleciam-se trazendo suas línguas, hábitos, vestimentas, causando grande estranhamento à população local que aos poucos aprendia a conviver com a multiplicidade. Tal situação provocou, aos poucos, o deslocamento do centro comercial europeu do Mediterrâneo (Veneza e Gênova) para os Países Baixos, então sob o domínio da Espanha. Os habitantes tornavam-se cada vez mais estranhos entre si, mas todos igualmente empenhados na construção de suas fortunas e na ascensão social e financeira. Essa, sim parece querer atingir aos céus. Ao pé da torre, Bruegel pinta a cidade de Antuérpia, tão confusa quanto a Babel bíblica, circundada de uma paisagem agradável, mas igualmente ameaçada. Jockel chama a atenção para as pedras cortadas, fragmento de rocha, e lembra que o salário era pago por cada pedra assentada. Mostrar a pedra em pedaços, portanto, acentua a forma como o homem consegue trabalhar a rocha bruta, transportá-la de um nível para outro e multiplicar seu ganho. Representa, portanto, paralelamente à ambição desmedida do rei, a modéstia e a sabedoria do homem comum, consciente de suas forças, sabedor de que só pode exercer domínio sobre espaços limitados. Esse conceito também se estende para as imagens dos abrigos à beira das estradas, ao pé da torre, ou presos às paredes da torre. Jockel diz que Bruegel reproduz a idéia das irmandades, sociedades de trabalho muito comuns na época. Cada grupo, detentor de um tipo de técnica, (cuja existência durava enquanto durasse a obra, quando não migravam para outro lugar onde houvesse outra obra) possuía uma estrutura organizacional autônoma, de acordo com sua função. É muito significativa essa provisoriidade das irmandades, pois só tinham sentido e função se atrelados a uma obra em andamento. Tais abrigos eram conhecidos também como locais de festejos, cada vez que uma etapa da obra era finalizada. “Mas, nessa obra,, pouco é festejado”, diz Jockel, “pois tudo é incipiente e nada fica pronto”. Além disso, partes já construídas desmoronam e precisam ser refeitas. O que a visão alcança é o próprio trabalho a ser feito, e nunca o final da obra. Para chegar ao final é preciso continuar subindo, repetindo, repetindo. A parte física da obra pode ser descrita, *reescrita*, mas a construção mesma, e suas razões permanecem uma incógnita. Ninguém consegue esclarecer porque se constrói em tantos lugares ao mesmo tempo, porque embaixo e acima das nuvens, porque um lado da torre está mais adiantado e iluminado que o outro, o que significam as rochas fragmentadas, paredes desfeitas. Nem o rei nem o mestre de obras pode explicar. O único verdadeiro mestre dessa obra é o próprio artista que mostra a construção da torre para *recontar* uma história bíblica, tornando-se ele, e a obra que produz, um exemplo concreto da disseminação à qual a raça humana foi condenada pela própria palavra fundadora do mundo. O Verbo nos condenou; o que pode fazer um pintor numa terra ameaçada por forças destrutivas mais fortes que ele? “Pintar, pintar, pintar”, conclui o autor.

De qualquer forma, é importante notar essas temporalidades que se entrecruzam no texto-tela. O observador de hoje vê o homem retratado na tela como um habitante de todos os tempos da história da humanidade, e os traços desses diferentes momentos ressurgem na tradução do pintor renascentista: a gênese da cultura judaico-cristã, a mitologia grega, a alusão indireta mas inevitável ao mito de Sísifo, a Europa medieval, com suas irmandades de trabalho e seu empenho na construção das catedrais góticas, além do surgimento da consciência moderna que possibilita ao artista-tradutor o distanciamento para ver e *reescrever* essa história, tecendo e entretecendo intertextualidades imemorialmente traçadas ao longo da história ocidental. Bruegel visita esses múltiplos tempos simultaneamente, como que ignorando a cronologia e acentuando a leitura de síntese que ele faz do mito como explicação da condição humana no seu próprio tempo. Sua tradução, na verdade, é extremamente fiel às instâncias atemporais e mais permanentes do texto, atualizando-se em cada espaço que aportam.

A desproporcionalidade das sensações perante o desconhecido e as incertezas do caos psicológico que isso acarreta são genialmente percebidas e representadas por Bruegel em **A Torre de Babel**. Trata-se também do momento em que as idéias de Lutero e de Calvino reinauguram a urgência da necessidade de traduzir. E o mais interessante em relação a essa imperiosa necessidade é a sua abrangência, pois a tradução da Bíblia obriga o homem moderno a revisar seus conceitos éticos, morais, políticos e econômicos, elementos de foro interno, portanto, mas também a imperiosa necessidade de entender a fala cotidiana dos habitantes de mundos e línguas estranhas, sobre os quais tinham que exercer domínio, ou com os quais tinham que negociar. Traduzir torna-se também uma questão de sobrevivência, e de poder.

Certamente não foi por acaso que Bruegel escolheu a Antuérpia como cenário de fundo para recontar a história de Babel. Cidade-torre-tela-texto, cidade portuária, ponto de intersecção de culturas, passagem através da qual sentidos e valores são negociados, revisados, redirecionados a outros portos, outras funções. Nesse texto-tela, reconhecemos a voz do tradutor no estilo das construções, nos instrumentos usados, no vestuário, nos hábitos representados, nos meios de transporte e na forma como a paisagem é composta. Bruegel comprova ter sido extremamente fiel não só ao texto fundador da *Gênese*, mas ao leitor de seu tempo, a quem realmente pretende dizer alguma coisa. Sua tradução “reescreve” o mito através de outro vocabulário, mas busca as formas que façam sentido ao seu observador. Babel atravessa fronteiras físico-geográficas, sociais, artísticas e filosóficas e se inscreve

sobre uma nova paisagem, mas o horizonte do seu texto continua sendo o infinito do céu e do mar.

As duas torres de Bruegel se mantêm como obras autônomas na relação com o texto original, assim como na relação entre si. Na intersecção de uma tela com a outra, transparece outro conceito teórico da tradução, que é o de tradução como suplemento, como expansão do processo de leitura, de interpretação e de produção textual. Daí emergem outros dois elementos inerentes ao ato tradutório: o *tertium comparationes*, que lhe garante a tradutibilidade, e a diferença, que confere sentido a uma e à outra.

Outro aspecto significativo é o fato de **A Torre de Babel** (1563) ter sido pintada depois de **A Pequena Torre de Babel** (1544). Se observarmos bem, chama a atenção o fato de que **A Pequena Torre de Babel** retrata um monumento mais acabado, no qual o rei ocupa um lugar elevado e central, mesmo que diminuto. Os habitantes já ocupam a maior parte do espaço construído da torre-cidade, e a primeira impressão de quem observa as duas telas, sem conhecimento das datas em que foram pintadas, é que a **Pequena Torre de Babel** representa uma evolução de **A Torre da Babel**, pois retrata um estágio posterior de sua construção, o que, na visão do observador condicionado pela linearidade cronológica, parece natural e lógico. Inversamente, porém, a verdade é que Bruegel pintou **A Torre de Babel** depois, o que, sem dúvida, revela uma visão teórico-filosófica e crítica em relação ao mito e ao seu próprio tempo, uma percepção mais apurada, mais amadurecida e verdadeiramente moderna, no sentido de que sua noção de espaço e de tempo extrapola a simples linearidade cronológica, e de que o artista busca a representação dos tempos e espaços interiores, da sensibilidade, da subjetividade e da criação artística. O que poderia significar uma postura ilógica e irracional dentro da visão crítica ortodoxa, significa o seu próprio amadurecimento como artista, que percebe o processo histórico na sua complexidade e na sua abrangência, além da mera causalidade cronologicamente determinada.

Em verdade, o que as telas de Bruegel também revelam é um olhar agudo do artista-tradutor sobre os processos de releitura e de recriação do processo histórico de significação da realidade que lhe precede, reinserido no seu espaço e tempo. Isso vem a ser, em outras palavras, exatamente o que se espera de um tradutor em face de um texto que lhe precede: leitura, interpretação, produção e tradução de um outro texto o qual entenda ser potencialmente significativo, além de representar um elemento de conscientização e de suplementação da cultura na qual deverá introduzir-se e para a qual ele traduz.

Como foi dito anteriormente, o artista-tradutor, no caso de Bruegel, ao recriar o mito, restaura a condição original do texto, não através da rigidez e da falsa fidelidade à exterioridade da forma física da obra apenas, mas da sua condição essencial de obra de arte, aberta à atualização de suas infinitas possibilidades e, como afirma Derrida,²⁷⁹ suplica pela tradução que lhe garanta a sobrevivência e a eternidade. Bruegel parece ter entendido que os elementos mais expressivos de sua obra podem ser os não visíveis, mantidos na face oculta da torre, perceptíveis, porém, ao longo dos caminhos circulares ascendentes dessa cidade-torre, necessariamente percorridos por aqueles que, por acreditar, se lançam na direção, mesmo que utópica, dos céus. O pintor deixa implícito que é preciso se aventurar por passagens ocultas e incertas, para poder dar a volta e atingir o lado iluminado sobre o qual é possível estabelecer uma forma, mesmo que imperfeita e provisória, de viver, que reside na crença e na busca dessa poética original que seguimos produzindo e retraduzindo.

George Steiner, em “The Hermeneutic Motion”, define o que entende ser essa crença prévia ao ato de leitura e de tradução:

There is initiative trust, an investment of belief, underwritten by previous experience but epistemologically exposed and psychologically hazardous, in the meaningfulness, in the “seriousness” of the facing or, strictly speaking, adverse text. We venture a leap: we grant *ab initio* that there is “something there” to be understood, that the transfer will not be void. All understanding, and the demonstrative statement of understanding which is translation, starts with an act of trust.²⁸⁰

A modernidade de Bruegel também se revela na escolha de qual aspecto do texto original ele considera ter maior significado para o leitor de seu tempo. O pintor elege o momento de construção da torre, recria o sonho, destituído, porém, da ingenuidade da consciência primitiva. Retraduz a imagem da ambição humana com realismo e consciência histórica, adquiridos ao longo de mais de três mil anos, realismo de uma humanidade que, ao renascer, atinge um nível de autoconhecimento mais elevado que lhe permite sublimar esteticamente as aporias e a tragicidade de sua condição. Por outro lado, a permanência dessas duas instâncias, mesmo que transgredidas ou invertidas na perspectiva moderna, preserva a confusão babélica como uma das suas matrizes míticas.

²⁷⁹ DERRIDA, J. Op. cit., p. 227.

²⁸⁰ STEINER, G. Op. cit., p. 296.

Observando a obra de Bruegel, contraposta às considerações iniciais sobre a tradutibilidade entre a poesia e a pintura a partir de suas semelhanças e diferenças, voltamos nossa atenção mais uma vez para o aforismo de Simonides, que declara ser a poesia uma pintura que fala, e a pintura uma poesia silenciosa, e nos perguntamos se a tradução de um poema não será, na maioria das vezes, a construção de uma imagem visualizada internamente a partir da leitura, e se a tradução de uma tela não será, quase sempre, a descrição, o comentário, a crítica verbal da imagem pintada? O que parece ser uma obviedade, tem merecido longos argumentos e reflexões de muitos críticos de arte e de literatura.

Meyer Shapiro, no artigo “The artist’s reading of a text – on the literal and the symbolic in the illustration of a text”²⁸¹, afirma que grande parte da arte visual, desde a Antigüidade até o século XVIII, representa temas de textos escritos. O pintor e o escultor tinham como tarefa traduzir a palavra – religiosa, histórica ou poética – para a imagem visual. A inteligibilidade da cópia e do original reside na sua correspondência com um texto conhecido, através das formas dos objetos representados e das ações expressadas pelas palavras. A imagem pintada corresponde ao conceito ou à imagem da memória associada às palavras e, diz Shapiro, uma correspondência problemática que pode ser muito vaga. Dá exemplo de bíblias antigas nas quais a mesma xilografia era usada para ilustrar temas diferentes. O texto costuma ser mais completo do que a ilustração, tanto que, muitas vezes, ela pode até ser considerada um título pictórico. Apesar disso, diz ele, o significado de tais imagens pode ser muito rico em conotações e valores simbólicos não evidentes para o próprio texto. Algumas ilustrações são reduções extremas de uma narrativa complexa, um emblema da história, ao passo que outras expandem o texto e acrescentam-lhe detalhes. A passagem do livro da Gênese que narra que Caim matou Abel não pode ser ilustrada sem explicitar a forma como isso aconteceu; a arma não é mencionada no texto, e os artistas têm que inventá-la; uma pedra, um galho, uma árvore, uma foice. Por outro lado, há alguns elementos de descrição física e psicológica que não aparecem na imagem pintada, ou que não podem ser traduzidos para qualquer estilo de arte.

As mudanças de estilo ao longo da história, afirma ele, constituem-se em um veículo expressivo e podem modificar o sentido literal no processo de tradução do texto para imagem. O pintor representa as figuras anacronicamente, como pessoas de seu próprio tempo e lugar, ou de acordo com as idéias correntes sobre a época em questão. E, em cada novo estilo, há

²⁸¹ In: *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York: George Braziller, 1996.

uma tendência característica da imaginação em conceber um tema. Assim, o mesmo tema vai sofrendo modificações na forma como é representado, de acordo com o tempo e o lugar onde se insere, de maneira que novas versões do mesmo texto também acabam sendo afetadas por essas imagens. Outro aspecto da ilustração do sentido literal muito freqüente na arte medieval é o hábito de representar as metáforas no texto, como se fossem termos descritivos. Outras vezes, o artista acrescenta detalhes, sugerindo idéias que são claros desvios do texto, “applying their phantasy to supply the details not provided by the biblical text”²⁸².

Para o moderno observador com formação psicológica e literária, tais fantasias marginais são também simbólicas como projeções de sentimento, o que nos leva a reafirmar o papel incontestável da subjetividade no ato da tradução, sem que isso implique juízo de valor derogatório da obra traduzida, desde que analisada dentro dessa perspectiva, e, principalmente, se forem levados em conta os mesmos valores atribuídos à obra assim chamada de original. Não fazemos distinção hierárquica de valor entre original e traduzido simplesmente pelo fato de um anteceder o outro na cronologia histórica da arte. Entendemos, sim, que o valor de uma e de outra obra será atribuído na medida em que cada um mantiver sua própria carga significativa perante o sujeito criador e o sujeito leitor, sua capacidade disseminadora de sentidos e sua potencialidade fabuladora e de renovação da emoção estética, e na medida em que for possível delinear, na zona de intersecção, elemento de união e de separação, fator de reconhecimento das identidades e das diferenças que definam a autonomia e a relação mútua de um e de outro texto. Dito em outras palavras, a reinserção do objeto artístico em outro tempo e espaço, sob outra forma, mas retendo intacto, na sua total potencialidade, aquilo que, segundo Heidegger, o torna um objeto de arte²⁸³.

Resta-nos salientar que a leitura de poesia pressupõe a construção de imagens, seja ela referenciada a objetos concretos, a metáforas, a sensações pintadas em telas abstratas, com formas indefinidas na nossa retina, no olho interior, e, ainda, que a pintura se constrói a partir de um texto visual ou verbal que lhe configura mentalmente as formas, relaciona-as, entretece antes de serem plasmadas por linhas e cores. Parece-nos evidente a natureza intertextual das duas artes, onde, exatamente, reside a tradutibilidade mútua tornada possível através dos canais abertos pelo trânsito intenso de formas, idéias e de significados. Parece-nos, também, indiscutível que, nesse ir e vir, ao longo das rotas de intermediação e de trocas entre elas, o

²⁸² Idem, p. 22.

²⁸³ Usamos aqui o conceito de Arte de Heidegger, elaborado em *A Origem da Obra de Arte*.

choque das diferenças fertilize constantemente o campo de atuação do pintor e do poeta.

Entre o vazio da Tour Eiffel *qui tout veut dire*, esse silêncio pleno de significados e a imensa variedade de detalhes explicitados na tela de Bruegel, vozes e ruídos que dão textura à sua imagem representando a impossibilidade de tudo dizer, ao mesmo tempo em que tenta tudo dizer, resta-nos, portanto, a liberdade de sempre poder traduzir os vazios, de engendrar outras formas de construir significados provisórios, sobre os quais possamos assentar nossos sonhos, e talvez, contra o pano de fundo do silêncio que tudo abriga, com Arte, a forma mais palpável de sublimar a dureza da rocha. Assim, com as próprias mãos, pavimentar acessos que garantam o trânsito em direção, senão ao divino, pelo menos ao essencial para a nossa constituição como sujeitos.

Em relação à irracionalidade na linguagem e na prática da tradução artística, Haroldo de Campos tece algumas considerações interessantes sobre o caos, o incomunicável, o inessencial, o intraduzível a partir de um ensaio de Benjamin. Haroldo de Campos, em “A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin”²⁸⁴, diz que o crítico alemão afirma a existência de um engenho filosófico cuja característica mais íntima está na saudade daquela língua que se anuncia na tradução, e que a cisão entre a “língua suprema” e as múltiplas “línguas imperfeitas” resulta da condição babélica, da precária condição da humanidade dispersa e dividida entre múltiplas línguas não inteligíveis entre si. Dentro do contexto emblemático do episódio bíblico da “torre de Babel”, a tradução, se não pode encurtar a distância em que estamos desse ponto messiânico, do desvelamento do “oculto” nas línguas desintegradas, faz com que o encoberto se presentifique no conhecimento dessa distância.

De fato, diz Haroldo de Campos, “Benjamin desconstitui e desmistifica a ilusão da fidelidade ao conteúdo referencial e o dogma da servitude imitativa da teoria tradicional da tradução”²⁸⁵. Para Benjamin, a língua, além de ser comunicação do comunicável, é também um símbolo do incomunicável, e “a tradução que visa a transmitir nada mais poderá mediar senão a comunicação, portanto, o inessencial”²⁸⁶. E é esta, com efeito a marca distintiva da má tradução, já que o importante numa obra poética se situa para além dessa comunicação. Em relação à práxis tradutória, que Haroldo de Campos chama de “física” – contraposta à “metafísica” benjaminiana, diz que é possível reconhecê-la nos teoremas de Jakobson sobre a

²⁸⁴ CAMPOS, H. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. In: REVISTA USP. n. 33, mar-mai, 1997, p. 166.

²⁸⁵ Idem, p. 167.

²⁸⁶ Idem, p. 168.

auto-referencialidade da função poética e sobre a tradução da poesia como transposição criativa. Haroldo de Campos sugere que, para passar da metafísica benjaminiana para a física jakobsoniana, a língua pura deve ser pensada como o “lugar semiótico” – o espaço operatório – da transposição criativa, transpoetização, transcrição. O modo de significar ou de intencionar passa a corresponder a um modo de formar no plano sígnico, e sua libertação, ou remissão (Benjamin) será agora entendida como a operação metalingüística que, aplicada ao texto original, nele desvela o percurso da “função poética”, fora, portanto, da função referencial, que opera sobre a materialidade dos signos, sobre formas significantes, e não sobre o conteúdo comunicacional, a mensagem referencial. (O trabalho retratado por Bruegel é exatamente esse, feito sobre a materialidade da própria linguagem, do mito e da poesia).

Tais formas significantes, por sua vez, constituem um intracódigo semiótico virtual, exportável e extraditável de um idioma a outro quando se trata de poesia, pois

o tradutor desbabeliza o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas, promovendo a reconvergência das divergências, a harmonização no modo de formar do texto original com o reconfigurado no texto traduzido. Essa reconstrução que sucede a desconstrução dá-se não por afiguração imitativa, cópia, mas por figuração junto, “parafiguração”, comportando a transgressão, o estranhamento, a irrupção da diferença no mesmo.²⁸⁷

O recurso teórico da teologia em Benjamin permite pensar sobre uma concepção não-instrumental da linguagem, concepção centrada na linguagem, não na comunicação, na auto-referencialidade da função poética, e não na transitividade da função referencial ou comunicativa. Para Haroldo de Campos, fora do âmbito da referencialidade e da transitividade, a linguagem torna-se o material sobre o qual o artista/tradutor recria formas, telas ou poemas que, mesmo assumindo sua autonomia como objeto auto-referenciado, será sempre interligado, de inúmeras formas, a um predecessor, seja ele um texto (“original”), uma imagem pintada, uma lenda popular, um acidente geográfico, um acontecimento real, uma situação de vida. Originalidade, portanto, será sempre um conceito relativo dentro dessa visão de criação e de tradução que temos, o que implica, necessariamente, a relativização do conceito de fidelidade.

Mais importante do que defender a fidelidade a um original é reconhecer a abrangência do objeto (re)criado e sua significação dentro do tempo e do espaço em que é produzido e recebido. Em tradução artística, portanto, não se considera essencial que o texto seja traduzido

²⁸⁷ Idem, p. 169.

com total fidelidade a um original, mas, sim em que medida gera a necessidade de ser traduzido e quais os processos de “re-significação” que sofre quando é desconstruído para ser traduzido ao longo do seu percurso histórico. Na análise e avaliação da tradução, o critério de valor é sempre provisório e obedece a critérios tais como: em que medida é fiel, a que é fiel? Em que momento é fiel? É fiel considerando qual tipo de leitor?

Se, como afirma Borges, a fidelidade perfeita é uma empresa impossível, a intransigência em relação à perfeita equivalência e identidade textuais entre o texto predecessor e aquele “reescrito” não passa de nostalgia estagnadora, resquícios de mentalidades colonizadas ainda incapazes de entender sua própria identidade como resultado de um processo histórico em desenvolvimento. Reconhecer esse processo, admitir e compreender seus predecessores, penetrar nos intertextos e conhecer seus caminhos, reconstruir outra Babel na qual possamos habitar, vestindo nossas vestes de forma a nos reconhecermos dentro desse espaço e dentro desse tempo, eis aí o que entendemos por traduzir.

Percebemos, portanto, que a tradução deve ser teorizada, estudada, analisada, e principalmente praticada, sob critérios que partem destes pressupostos básicos. As identidades textuais buscadas pelos analistas das traduções deverão ser sempre relativizadas em tempos e espaços mutáveis, dentro dos quais correm outros tempos interiores. É no entrecruzamento de todos esses fatores, nesse caos, nessa confusão, nessa cidade confusa que construímos nossas torres de linhas oblíquas, sob perspectivas desfocadas, malhando a rocha dura da nossa materialidade, com ferramentas ainda primitivas, e sob constante ameaça de que nossas concepções possam ruir. Mesmo assim, insistimos, pois sabemos que apesar de inatingível, vislumbramos o céu aberto sobreposto aos ruídos, ao peso como Sísifos carregando suas pedras montanha acima. E, ao longo desse percurso, vamos deixando rastros, traços de nossas intenções, muitos “querer-dizer”, outros tantos ruídos inoperantes sobrevoando tambores silenciosos, ecos retumbantes, sombras da virtualidade do Verbo que quixotesicamente buscamos, como ilusão, ou como milagre. Gombrich, nas linhas finais de *Art and Illusion* sintetiza essa questão:

(...) the true miracle of the language of art is not that it enables the artist to create the illusion of reality. It is that in the hands of a great master the image becomes translucent. In teaching us to see the visible world afresh, he gives us the illusion of looking into the invisible realms of the mind — if only we know, as Philostratus says, how to use our eyes.²⁸⁸

²⁸⁸ GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 1977. p. 329.

Se *vision is the art of seeing things invisible*, como diz Johnnattan Swift, a leitura também é a arte de escutar os silêncios. Ao sugerir a diluição das fronteiras de gênero entre a linguagem pictórica e a verbal, concebemos, portanto, a possibilidade de escutar os silêncios, visualizar o invisível e articular as relações subjacentes entre eles, o que também pode ser complementado pelas palavras de W. B. Yeats:

I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic or practical life were one, the architects and artificers (...) spoke to the multitude and the few alike. The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books, were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design, absorbed in their subject-matter and the vision of a whole people. They would copy out of old gospel books those pictures that seemed as sacred as the text, and yet weave all into a vast design, the work of many that seemed the works of one, that made building, picture, pattern, metalwork of rail and lamp, seem but a single image.²⁸⁹

Lisa Block de Behar, em *Una retórica del silencio*²⁹⁰, diz que sabemos que o texto não é outra coisa que palavras repetidas e silêncio, um espaço de dupla dimensão, e que o feito determinante de uma gestão de leitura é o de guardar o silêncio:

No es el mismo silencio que da referencia de la soledad mística, ni los silencios que se describen en el texto; más próximo a los laconismos de un narrador moderno que pretende renunciar por esa vía a los afectados privilegios de la ficción, el silencio de la lectura se extiende a todos los intersticios del texto.²⁹¹

E, como ela diz, é na conversão da linguagem ao silêncio que se inicia experiência da literatura moderna, na qual se torna fundamental a observação da validade comunicativa de outros constituintes, não necessariamente verbais, mais atentos aos silêncios e ao discurso contextualizado que se produz na intersecção dos numerosos fatores decisivos para a comunicação. Assim, a ilimitada abundância polissêmica torna-se uma das propriedades mais contraditórias do silêncio. Se a palavra se presta ao jogo aberto das interpretações circunstanciais, com mais razões, no silêncio, essas interpretações abundam infinitamente.

“Igual que la palabra, el silencio desencadena una especie de semiosis ilimitada, porque si cada signo implica otros signos, el silencio puede ocultar otros silencios”.²⁹² Há um trânsito da experiência à escritura, diz a autora, que coincide com a vocação literária que é a

²⁸⁹ YEATS, W. B. *A Vision*. New York: MacMillan, 1937.

²⁹⁰ BEHAR, L. B. *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI, 1984. p. 235.

²⁹¹ Idem, p. 23.

²⁹² Idem, p. 241.

conversão do silêncio, das coisas ao texto. A leitura realiza uma ação textual similar: remete a escritura a um silêncio empírico, novamente circunstancial e incoativo.

É fácil inferir daí que o silêncio da leitura possa coincidir com o silêncio da “poesia muda” da tela e também por ele ser traduzido. Alusões, insinuações, elipses, subentendidos, implícitos, pressuposições, omissões, que precedem e procedem ao componente retórico e lingüístico, extraídos, indiferentemente, tanto da experiência empírica quanto da leitura de um poema, ou de uma tela, são, na verdade, a produção concreta do sujeito-leitor que transmuta a matéria-prima com a qual o sujeito-tradutor fabrica seu texto. A instância na qual sofrem a transmutação será, invariavelmente, a subjetividade do leitor, e a forma que tomarão dependerá, invariavelmente, da matéria bruta sobre a qual trabalha, dos instrumentos e da técnica que o artista dispuser. Ao nível do querer-dizer, linhas, cores, palavras são intercambiáveis, traduzíveis entre si. Ao nível do dizer, nem linhas, nem palavras, nem cores dizem tudo, pois o céu continua inatingível e sempre “quedan pensamientos interiores que no emergen, emociones en profundidad, sobreentendidos que forman el espesor de lo que Bachelard imaginaba como una geología del silencio, que lo sustenta”²⁹³, e o texto será sempre uma “escritura posta em posibilidad: una potencia y una aspiración”²⁹⁴, pois existe (...) “algo más y algo menos que decir, que está antes y después de la palabra. Existe como un silencio del que la lectura se hace cargo”²⁹⁵.

Reafirmando mais uma vez a permanência e a atualidade de Babel na modernidade, L. B. Behar conclui, dizendo que, da mesma forma que um discurso implica um silêncio, um silêncio implica um discurso e, nessa reciprocidade, o texto “permanece y continua, cai y se transforma”²⁹⁶.

E, como também afirma Otávio Paz:

El silencio depende de la palabra, es una dimensión última del decir. Si todo lo que tocamos y nombramos se llena de sentido y si todos esos sentidos – provisionales, dispares, contradictorios — pierden instantáneamente su sentido, ¿qué nos queda? Nos queda volver a empezar. Entre el sentido y el sin sentido, entre el decir y el callar, hay un centelleo: un saber sin saber, un comprender sin entender, un hablar mientras se calla. Nos queda oír, en lo que decimos, aquello que callamos. Nos queda la contemplación.²⁹⁷

²⁹³ Idem, p. 242.

²⁹⁴ Idem, p. 243.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ PAZ, O. *Sombra de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1986. p. 46.

Exigir da tradução artística objetividade, clareza, coerência, correção, equivalência perfeita não passa de uma quimera acadêmica de quem pensa poder dominar a visão e a criatividade do artista. Se a obra a ser traduzida detém o estatuto de arte, esse mesmo que clama por tradução e que dela depende, é a própria obra que estabelece o critério para a sua metamorfose. A tarefa maior do tradutor deve ser a de preservar, na forma traduzida, a sua natureza aberta, sem trair aquilo que faz dela um objeto de arte. Trair o original seria, justamente, neutralizar sua natureza rebelde e transgressora, eliminar o estranhamento que causa sua presença perante a paisagem; reduzi-lo a mera cópia ou repetição. Bruegel traduz a Bíblia, não apenas a copia ou reproduz. Bruegel teria traído o texto bíblico tivesse ele pintado uma torre dentro de uma perspectiva perfeita, de acordo com as recentes descobertas da ótica. Sua tradução, no entanto, é fiel ao texto, na medida em que pinta uma torre oblíqua, cujas linhas não se encontram na lógica da perspectiva, uma imagem que nos transmite a sensação de instabilidade, insegurança e estranhamento perante um mundo que nos faz sentir exatamente assim. Tivesse ele corrigido a perspectiva, representado uma cidade pronta, cercada, protegida das ameaças exteriores, teria pintado outro texto e, neutralizando o efeito de estranhamento, teria anulado a razão do texto original existir.

Bruegel situa a torre contraposta à Antuérpia real, horizontal, fixa na terra, mas também, deixa o mar ao fundo sugerir outras opções de saídas para os habitantes que não conseguirem atingir o topo. Melhor dito, para a busca impossível das alturas, há sempre outras alternativas de redenção terrena que o pintor sabiamente torna sutil, mas significativamente visíveis. Traduzir o Verbo divino resulta em uma torre torta, rudimentar e impossível, mas, inegavelmente, o que o Verbo quis dizer está dito nas sugestões, ambivalências, imperfeições, nos ruídos e silêncios, no trabalho de manufatura do tijolo, na dureza impenetrável e indecifrável da rocha, nos vazios abertos e na virtualidade das aberturas das portas e janelas riscadas sobre a rocha, esperando ser perfurada. Para onde levarão e o que mostrarão, no interior dessa cidade confusa, é justamente o que o tradutor tenta descobrir ao escavar as entranhas de cada novo texto que se propõe a “re-rescrever”.

As telas de Bruegel aqui referidas instauram-se, portanto, como um texto aberto a inúmeras interpretações, ao mesmo tempo como traduções fiéis e recriativas do texto original. Ao extrapolar a mera função de cópia ou de repetição, assumem sua permanência através de cargas semânticas datadas, mas que, através dos tempos têm sido reinseridas nos mais diferentes contextos relacionados com a comunicabilidade e com a tradução. Além de obras de arte auto-referenciadas, cujo valor a crítica de arte se encarrega de ratificar, as vemos,

também, como textos que apontam para conceitos norteadores da reflexão sobre o fenômeno da tradução artística. A descrição das duas telas, portanto, vistas tanto individualmente, como contrapostas e/ou em relação de complementaridade, resulta no que se pode chamar de uma *ecfrase* de natureza teórica sobre a tradução.

O texto-imagem de Bruegel, em seus distintos níveis, mostra claramente sua plurivalência. No nível referencial, informa-nos sobre o mito, sobre a dificuldade de comunicação e de compreensão entre os homens; no nível da auto-referencialidade, a poesia mantém o sonho e a sublimação através da arte, a forma concreta de elevação atingida. Como meta-linguagem, provoca uma reflexão sobre si mesmo, como mito, linguagem, arte e aponta para a tradução como possível saída para neutralizar as diferenças e garantir as vias de acesso ao outro, além de reafirmar a possibilidade de tradução entre diferentes códigos aparentemente tão díspares como a poesia e a pintura.

A imagem-texto, ou o texto-imagem da torre incorpora essa condição de obra de arte tanto na forma, no gênero, quanto no significado. Bruegel agrega elementos aparentemente díspares na imagem, cujas diferentes dimensões revelam sua identidade multifacetada. É um objeto de arte pictórico, composto sobre uma narrativa, é um símbolo de uma preocupação mítico-metafísica, é uma tela renascentista, retrato fiel dos costumes da época, é uma poética da tradução entre a poesia e a pintura. Ao traduzir o texto bíblico para a tela, o pintor encontra uma forma de recuperar a natureza poética original do texto bíblico e de lhe restaurar o estatuto de Arte.

Reafirma-se, assim, nosso argumento de que o processo de tradução entre as artes, desde que seja preservada a plurivalência, a “ilimitada abundância polissêmica de seus silêncios”²⁹⁸ e a força geratriz sempre pronta a “desencadear semiose ilimitada”²⁹⁹, longe de trair os princípios de fidelidade, talvez o baluarte maior da teoria da tradução, representa a forma mais efetiva de dar voz e visibilidade às infinitas formas que a obra de arte abriga e/ou produz. Sua forma de dizer é exatamente aquilo que diz. São sentidos e formas cujos desdobramentos comprovam a contemporaneidade do mito de Babel, uma vez que trata de um dos mistérios mais instigantes da natureza humana, qual seja, sua forma de pensar, de conceber e de praticar a fala e a leitura, paralelamente à sua predestinação a produzir e traduzir indefinidamente os objetos culturais através dos quais engendra sua própria imagem.

²⁹⁸ BEHAR, L. B. Op. cit, p. 259.

²⁹⁹ Idem.

Talvez seja por essa razão que Borges considera que “ningún problema es tan consubstancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone la traducción”³⁰⁰.

Subvertendo definitivamente o aforismo de Simonides, escutando ruídos e frases, seguimos o curso da narrativa que as figuras pintadas tecem no espaço da tela e no tempo da história, e, silenciosamente desenhamos e colorimos os espaços plasmados na imaginação pela palavra poética. Entre ecos perdidos e o ruído da ferramenta talhando a pedra, remetidos ao ouvido pelo olhar, calamos para refletir sobre as aporias às quais a palavra nos submete. Finalmente, em movimento inverso de leitura e de interpretação, o texto se traduz em silêncio, revertido em instância de “semiose ilimitada”, único código capaz de, então, *re-escrever* o texto com fidelidade.

Desconsolados, voltamo-nos de novo à Arte para sublimar a frustração e a impossibilidade, com a mesma obstinação e esperança dos operários de Nemrod, construindo, como Elizabeth Bishop, monumentos surrealistas, desconstruindo formas, para tentar ver, através de ângulos oblíquos, onde estão as frestas, através das quais seria possível vislumbrar o topo de Babel:

³⁰⁰ BORGES, J. L. Las Versiones Homéricas. In: *Discusión*. Buenos Aires: Emecê, 1957. p. 239.

The Monument

Now can you see the monument? It is of wood
built somewhat like a box. No. Built
like several boxes in descending sizes
one above the other.

Each is turned half-way round so that
its corners point toward the sides
of the one below and the angles alternate.
Then on the topmost cube is set
a sort of fleur-de-lys of weathered wood,
long petals of board, pierced with odd holes,
four-sided, stiff, ecclesiastical.
From it four thin, warped poles spring out,
(slanted like fishing-poles or flag-poles)
and from them jig-saw work hangs down,
four lines of vaguely whittled ornament
over the edges of the boxes
to the ground.

The monument is one-third set against
a sea; two-thirds against a sky.

The view is geared
(that is, the view's perspective)
so low there is no "far away,"
and we are far away within the view.

A sea of narrow, horizontal boards
lies out behind our lonely monument,
its long grains alternating right and left
like floor-boards--spotted, swarming--still,
and motionless. A sky runs parallel,
and it is palings, coarser than the sea's:
splintery sunlight and long-fibred clouds.

"Why does the strange sea make no sound?

Is it because we're far away?

Where are we? Are we in Asia Minor,
or in Mongolia?"

An ancient promontory,
an ancient principality whose artist-prince
might have wanted to build a monument
to mark a tomb or boundary, or make
a melancholy or romantic scene of it...

"But that queer sea looks made of wood,

half-shining, like a driftwood, sea.
And the sky looks wooden, grained with cloud.
It's like a stage-set; it is all so flat!
Those clouds are full of glistening splinters!
What is that?"

It is the monument.

"It's piled-up boxes,
outlined with shoddy fret-work, half-fallen off,
cracked and unpainted. It looks old."
--The strong sunlight, the wind from the sea,
all the conditions of its existence,
may have flaked off the paint, if ever it was
painted,
and made it homelier than it was.
"Why did you bring me here to see it?
A temple of crates in cramped and crated scenery,
what can it prove?
I am tired of breathing this eroded air,
this dryness in which the monument is cracking."

It is an artifact
of wood. Wood holds together better
than sea or cloud or and could by itself,
much better than real sea or sand or cloud.
It chose that way to grow and not to move.
The monument's an object, yet those decorations,
carelessly nailed, looking like nothing at all,
give it away as having life, and wishing;
wanting to be a monument, to cherish something.
The crudest scroll-work says "commemorate",
while once each day the light goes around it
like a prowling animal,
or the rain falls on it, or the wind blows into it.
It may be solid, may be hollow.
The bones of the artist-prince may be inside
or far away on even drier soil.
But roughly but adequately it can shelter
what is within (which after all
cannot have been intended to be seen).
It is the beginning of a painting,
a piece of sculpture, or poem, or monument,
and all of wood. Watch it closely.

O poema *The Monument*³⁰¹, de Elizabeth Bishop, começa pela palavra *now*, sugerindo que alguma coisa deva ter acontecido para que leitor entenda o poema. A última frase, é *watch it closely*, sugestão irônica de que, depois de percorrer a página, ainda é preciso continuar olhando de perto, para realmente ver esse monumento como a poeta nos faz pensar que ela o vê.

É um monumento surreal, que transgride a lógica da verticalidade e da horizontalidade clássicas, e revela um modo de apreensão da realidade cuja visão refrata os ângulos e as formas que sustentam tanto o monumento descrito, quanto o próprio poema, monumento erigido no espaço da poesia, e nos estimula a observar cuidadosamente essa versão instável, multiplicada e multiplicadora da realidade e da arte.

Dando prosseguimento à leitura paralela entre a tela de Bruegel e o poema de Elizabeth Bishop, sugerimos a reversão da cronologia da leitura do poema: iniciamos a leitura da tela pela última frase do poema, ou seja, lemos a tela Bruegel sob a rasura do monumento de Elizabeth Bishop ao revés, concebendo-a, não apenas como uma obra pictórica, mas, como já foi anteriormente dito, como um texto teórico sobre a tradução artística, hipótese essa que se sustenta na medida em que a tela resulta de uma visão e de uma prática interdisciplinar entre poesia e pintura, critério absolutamente fundamental para conceber a possibilidade de tradução do poema para a tela, e vice-versa.

A personagem da tela atravessa o tempo, reinsere-se no espaço verbal, apropria-se da voz da poeta e convida-nos a *olhar* o poema. Transgride as fronteiras de gênero, deixa de trabalhar a pedra bruta para assumir a função de guia, aponta na direção da poesia e leva-nos a olhar o poema de perto. Deslocado de seu lugar, de sua função e de seu tempo, assume a posição de ponto de fuga na perspectiva deste trabalho, determinando o campo de visão sobre o qual configuramos o argumento. É a personagem da tela que adquire voz e determinação, perde a condição de elemento passivo e estático e, através da palavra poética, sugere a possibilidade de saída dos labirintos da linguagem quando diz que, se olharmos de perto (*closely*), poderemos *ver* o monumento. E o espaço vazio que se estende diante da pergunta final do poema constitui-se, exatamente, no espaço de recriação onde o sujeito leitor/tradutor irá escrever silenciosamente o seu texto, utilizando ferramentas, matéria-prima, pedaços, fios, cacos, traços, sombras e ecos ao alcance de seu olhar e de suas mãos.

³⁰¹ BISHOP, E. *The Monument*. In: *The Complete Poems*. New York: FSG, 1990. p. 23.

Como diz a poeta, o monumento, grosseiramente, mas de forma adequada, pode abrigar o que no seu interior se encontra:

But roughly but adequately it can shelter
what is within (which, after all
cannot have been intended to be seen).

Afinal de contas, a Arte não pode ser vista, o texto não pode ser apreendido ou traduzido. Resta-nos, portanto, aprender a olhar a provisoriedade da obra como um monumento sempre inicial, à espera de um sujeito que dê prosseguimento ao trabalho de construção nas direções apontada pelo artista e/ou pela sua própria subjetividade:

(...) the *beginning*³⁰² of a painting,
a piece of sculpture, a poem, or a monument,
(...). Watch it closely.

O poema de Elizabeth Bishop e a tela de Pieter Bruegel são, em verdade, duas traduções de um mesmo texto, duas temporalidades que se entrecruzam, deslocados e reinseridos no tempo e no espaço da leitura. Postos em relação de espelhamento, suas semelhanças e diferenças são desocultadas. Ambos traduzem o mesmo, e a tradução os torna outros.

Bruegel traduz a Bíblia, retrata o caos instaurado na *polis* desurbanizada de Babel, relê o mito, mas, ao mesmo tempo em que restaura a arte antiga através do filtro dos padrões clássicos antigos, sua linguagem se constrói com as vozes e as formas da Europa reformista e barroca do século XVI. Elizabeth Bishop sobre-realiza a construção do monumento. A sobreposição do poema sobre a tela se sustenta, portanto, pelo olhar crítico do leitor-tradutor capaz de perceber a dimensão de fidelidade ao texto bíblico em ambas as traduções. A distância temporal de quatro séculos entre as duas obras torna-se irrelevante no momento em que os dois textos dialogam entre si a partir exatamente das instâncias que cada versão elegeu para ser fiel e traduzir. Uma vez que ambas elegem elementos essenciais do texto bíblico, tanto o pintor seiscentista quanto a poeta contemporânea traduzem Babel conscientes de que só é possível a aproximação do essencial traduzindo o inessencial, construindo uma outra forma. Ambos mantêm vivo o processo de significação através da tradução, justamente pela consciência de que o essencial é incomunicável e intraduzível, mas que, paradoxalmente, é a tradução que lhe garante a materialidade, a permanência e a comunicabilidade. E, por essa razão, traduzem.

³⁰² Grifo nosso.

Essa é, ao mesmo tempo, a ironia e a tragédia de Babel, e a nossa teoria da tradução, pintada por Pieter Bruegel, que Elizabeth Bishop nos convida a olhar de perto. É impossível dizer, representar, traduzir o essencial, o que vale a pena dizer, representar ou traduzir. Não podemos, no entanto, deixar de dizer, de pintar, de traduzir. Parece que Pieter Bruegel e Elizabeth Bishop entenderam isso bem. A partir da leitura, da produção e da tradução, pintor e poeta trabalham suas pedras brutas, constroem acessos e acabam por se encontrar na dialética estonteante da Arte, demonstrando ser possível diluir a rigidez da compartimentalização das formas de ler, produzir e traduzir não só Arte, mas de todo o discurso crítico e teórico no contexto dos estudos das humanidades em geral.

O monumento de Elizabeth Bishop é composto de diferentes fragmentos, dispostos em diferentes níveis. O texto, como a própria poeta diz em outro poema intitulado “The Imaginary Iceberg”, corta suas facetas *from within* e sua forma não é determinada por agentes externos, mas por uma gênese interior. Mesmo assim, apesar de conscientes de seus mistérios,

We'd rather the iceberg than the ship,
although it meant the end of the trip³⁰³

pois, para o verdadeiro artista, é preferível o desconforto da viagem sobre os perigos e os mistérios do *iceberg*, à domesticidade previsível do navio. Como diz a poeta, é melhor a viagem breve e interrompida, mas intensa, uma vez que

The icebergs behoove the soul
(both being self-made from elements least visible)
to seem them so: fleshed, fair, erected, indivisible.³⁰⁴

E representam, para esse viajante, o momento de experiência de totalidade, de indivisibilidade em que o poeta, mesmo que por breves momentos, apreende mesmo sem ver todo o *iceberg*, olhando atentamente para a ponta que emerge e reconhecendo que as formas aparentes são lapidadas de dentro, metáfora cristalina inversa da burilagem da pedra bruta do diamante, aliás, muito relevante considerando o esmero com o qual Elizabeth Bishop trabalhou seus textos.

Cuts its facets from within.
Like jewelry from a grave³⁰⁵

³⁰³ BISHOP, E. The Imaginary Iceberg. In: *The Complete Poems*. New York: FSG, 1990. p. 4.

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Idem.

diz Elizabeth Bishop, e, na superfície da linguagem também podemos nos surpreender com as neves “which so surprise us lying on the sea”³⁰⁶, com esse monumento muito além das possibilidades humanas, imóvel como uma rocha feita de nuvem imersa no mármore movente, esse campo flutuante solene, que se mostra e se oculta³⁰⁷, e acreditar, como disse G. Steiner, que há alguma coisa a mais submersa nas águas sobre as quais flutuamos.

Na seqüência deste trabalho, serão, exatamente, as inter-relações das partes submersas da poesia e da pintura de Elizabeth Bishop, essa poeta com olhos de pintora, que tentaremos demonstrar a partir da perspectiva da tradução. No capítulo seguinte, tentamos ver de que forma Elizabeth Bishop poeta traduz Elizabeth Bishop pintora e vice-versa. No último capítulo, analisamos as traduções de poemas de Elizabeth Bishop, em tela, e as traduções de imagens pintadas por Elizabeth Bishop, em poemas, feitas por pintores e poetas locais e contemporâneos.

Na verdade, grande parte da poesia de Elizabeth Bishop posterior a *The Imaginary Iceberg* pode ser vista como uma incessante metamorfose desse *iceberg*, a transmutação do mesmo em muitos outros. Escritura posta em possibilidade, o *iceberg* segue flutuando por outros mares, de águas frias, gélidas, cálidas e tropicais, e que, sob outras latitudes, acabam desaguando no lirismo atingido pela expressão da poesia da maturidade de Elizabeth Bishop. A leitura cuidadosa de sua poesia faz-nos escavar, com o olhar, as paredes desse *iceberg* e desconstruir geleira. E, da ponta dura da talhadeira, os fragmentos vão ruindo, despedaçando-se e reconformando-se em tantas formas quantas possa o seu elemento formador tomar: “mármore movente”, oceanos gelados, neve, lagos da Nova Escócia, vapor, neblina, mares por onde navegou, nadou, lágrimas amargas que chorou, silêncios profundos das águas doces e mornas do rio, cachoeiras, nuvens, tempestades, granizo, águas claras, escuras, todas resolvidas na *dazzling dialectics* da fusão das águas de dois rios, experienciada ao vivo no interior da floresta e claramente pintada em um dos últimos poemas que escreveu, “Santarém”, ao qual voltaremos no decorrer do trabalho.

Buscamos, portanto, defender uma concepção de tradução artística, em primeiro lugar, relativizando a noção de original, e, em segundo, considerando o jogo da diferença, visto além da preocupação de como o signo presente se une a signos não-presentes. Percebendo, também, o signo presente (a obra original) como se já constituindo um feixe de traços que

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ Tradução nossa.

possibilita sua presença: a diferença já opera dentro dos signos, como também entre eles. Além disso, uma vez que a estrutura do signo é governada pelo traço, ou rastro, daquilo que nunca está completamente presente, a palavra signo deve ser colocada em apagamento. A emergência do traço e da *différence* como elementos constitutivos da linguagem traz um fim à idéia simples da presença e da longa tradição de que traduzir é trair (o significado presente no original). Mas, talvez a tarefa mais árdua que o tradutor tenha que enfrentar seja a de situar-se perante o paradoxo entre aquilo que o escritor declara e aquilo que seu texto revela, a insuficiência lógica desocultada, denominada de diferentes maneiras por Derrida: *Pharmakon*, suplemento, *bricolage*, presença. Todos esses termos marcam o momento em que uma prioridade é revertida, reverte, ou se destrói, subverte. E o leitor, crítico, tradutor deve mergulhar nesse espaço de transgressão em que o texto nega as leis que estabelece para si mesmo quando vai contra os significados que seu próprio argumento privilegia. É dessa forma que entendemos como uma determinada carga de significação que integra o universo metafórico do poeta, codificada, no plano da expressão, pela palavra, pode subverter a própria linguagem, romper o plano da expressão ao qual está presa e, intrinsecamente liberada, emergir materializada sob outro código.

De acordo com *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*³⁰⁸, sempre que um sistema histórico reivindica uma ruptura atemporal, um fechamento do que deve continuar, de um incessante entrelaçamento, de uma intertextualidade, a leitura desconstrutora deve intervir para liberar, e tal intervenção deve ser intrínseca, de dentro, usando os próprios termos do discurso, sem a importação de qualquer significado pronto, estranho ao jogo da *différence*. O termo inferior é necessário para a existência do termo dominante e é, portanto, elevado a um nível superior, tornado escritura. Uma lógica da complementaridade invade então o texto, que coloca a escritura *under erasure*, provando que opera tanto logicamente, como além do sentido, além dos limites da lógica. E, ao desocultar essa retórica da complementaridade, a leitura desconstrutiva libera uma força disseminadora no texto que o abre para a dissonância e turbulência. De onde inferimos que, quanto menos o tradutor temer essa dissonância e essa turbulência, maiores serão as suas chances de aproximação e de “recriação”, fiel às essencialidades dos textos que traduz, dentro da concepção de literatura como uma intertextualidade aberta e da concepção de tradução artística também como uma prática hermenêutica, como uma arte de interpretar.

³⁰⁸ PREMINGER, A. et al. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 278, verbete: *Deconstruction*.

Poética e hermenêutica, na verdade, são conceitos muito próximos, e hermenêutica também significa tradução. É difícil entender o que se passa no ato de tradução de um texto artístico sem os conceitos de hermenêutica e o de disseminação e, a partir daí, tradução, necessariamente, passa a ser encarada como uma produtividade afirmativa, uma categoria da atividade humana criativa, artística e livre.

4 ELIZABETH BISHOP REESCREVE / TRADUZ ELIZABETH BISHOP

Para introduzir a quarta parte deste trabalho, entendemos que se faz necessário, em primeiro lugar, um breve esclarecimento sobre os critérios que foram adotados, a contextualização da obra de Elizabeth Bishop no âmbito desses critérios e a apresentação dos elementos de sua poesia e de sua pintura, colocadas em relação, que originaram as hipóteses deste trabalho.

Damos, portanto, prosseguimento ao percurso iniciado nos três primeiros capítulos, nos quais procuramos demonstrar quão significativas têm sido as manifestações de artistas, poetas, filósofos, teóricos e críticos de arte e de literatura sobre as inter-relações da poesia e da pintura, ao longo da história, visando à legitimação de nossas hipóteses de tradutibilidade entre essas duas formas de manifestação artística. Iniciamos nossas leituras complementares ao *corpus*³⁰⁹ por *Arte e Ilusão*, de E. H. Gombrich, inspirados pelo entusiasmo da própria Elizabeth Bishop sobre este livro manifestado em suas cartas. A partir deste texto, fizemos uma ampla revisão da obra de Gombrich, que se insere neste trabalho como eixo referencial subjacente às leituras subseqüentes sobre História da Arte.

No capítulo 3, procuramos definir os conceitos de tradução, de texto, de *reescritura*, de produtividade sobre os quais fundamentamos as hipóteses de tradução artística, (leia-se aqui tradução entre poesia e pintura) através da justaposição de uma tela, historicamente emblemática dentro dos estudos de tradução, tanto pela sua simbologia quanto pela sua qualidade textual, e do poema de Elizabeth Bishop, *The Monument* que se constrói visualmente como um edifício e nos faz refletir sobre o fazer artístico.

³⁰⁹ BISHOP, E. *The Complete Poems, 1927- 1979*. New York: FSG, 1990.

Nessa hermenêutica entre texto e tela, estão propostos os conceitos de tradução, e as linhas teóricas que procuramos seguir como referência para o desenvolvimento do trabalho, dentro de uma visão hermenêutica, considerando todos os possíveis desdobramentos dessa palavra – *Hermeneuēien* –, ou seja, como a arte de interpretar, de explicar, de traduzir, tendo sempre em mente que poética e hermenêutica são conceitos muito semelhantes e, muitas vezes, se confundem. As obras de George Steiner, de Walter Benjamin, de Haroldo de Campos e de Jacques Derrida mantêm-se, portanto, como os principais intertextos teóricos, dentro de uma visão de tradução como uma hermenêutica, como sobrevivência, como transcrição e disseminação, conceitos a partir dos quais a tradução da Arte pela arte se insere na categoria de um ato criativo e livre.

Neste capítulo, adentramos a poesia e a pintura de Elizabeth Bishop pelo caminho traçado nos anteriores, ajustando o foco de leitura através de três outros conceitos específicos: o dereleitura, o de perspectiva e o de subjetividade, buscando demonstrar de que forma e sob qual perspectiva o sujeito se *re-(ins) (es)creve* em textos e telas. São estudadas as questões da visualidade da poesia de Elizabeth Bishop, como tema e como símbolo, os intertextos entre suas telas e escritos e, principalmente, os próprios textos e telas, ora mantidos em suspensão nos “plano figurativo”, ou no “espaço psicofisiológico”³¹⁰, ora como desdobramentos de imagens ocultadas pela superfície aparente da página, ora como vozes silenciadas pelo pincel que, plasmados na cor e na palavra, respectivamente, traduzem, à sua maneira, os sentidos virtuais da obra.

Procuramos manter a atitude crítica do comentário, tal como a entende W. Benjamin, em detrimento da análise objetiva, por entendermos que melhor se ajusta à linguagem artística, tentando evitar o garrote acadêmico da busca do exato e do inequívoco que a palavra análise sugere, uma vez que, como já explicamos no capítulo 3, nossa proposta de tese vai em sentido oposto à da clareza científica e da univocidade.

Também é preciso esclarecer que tal direcionamento crítico emana da própria obra de Elizabeth Bishop. As inserções de outros autores são sempre vistas como ilustrações, esclarecimentos do que tentamos demonstrar, e não como legitimização do argumento, pois também entendemos que, como afirmam Heidegger e Gombrich, arte origina-se na Arte.

³¹⁰ Uso aqui a denominação de E. Panofsky, de *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999.

Por razões didáticas, no sentido de facilitar a abordagem de uma obra tão complexa como a de Elizabeth Bishop, valemo-nos do que consideramos poemas e pinturas-chave, nos quais se concentram temas, imagens, conceitos basilares de sua poética, que, traduzidos de múltiplas formas, se fazem presentes em diferentes textos e telas, transcendem as fronteiras de gênero e revelam a pluralidade de formas de percepção e de expressão de sua arte.

Destacamos quatro poemas e uma imagem pintada por Elizabeth Bishop, considerados aqui emblemáticos de sua poética, dos quais extraímos conceitos, temas e princípios teóricos com o que construímos nossas hipóteses de tradução artística: a visualidade da poesia e a temporalidade da pintura, o princípio analógico, a natureza pictórica do poema e a natureza textual da pintura, a natureza da Arte, da representação e da recriação, tais como se manifestam na pintura e na poesia de Elizabeth Bishop.

4.1 O UNIVERSO POÉTICO-PICTÓRICO DE ELIZABETH BISHOP

Uma vez dentro do universo de Elizabeth Bishop, ler suas imagens e seus poemas torna-se ato quase indistinto para aqueles que entendem seus dois idiomas. No entanto, para o leitor de sua poesia desconhecedor de suas telas, faz-se necessária tanto a tradução como a contextualização da obra de Elizabeth Bishop, salientando sua natureza comparatista, seu tempo e espaço, biográfico e ficcional.

A indefinição entre fronteiras conceituais e formais marca sua modernidade, sua posição como agente de mediação entre linguagens, culturas e espaços e sua universalidade. A contextualização da obra de Elizabeth Bishop e do significado da mesma no âmbito deste trabalho, necessária para situar o leitor não familiarizado com sua poesia e sua pintura, será feita sempre a partir do ângulo comparatista, baseada em princípios e conceitos já traçados nos dois primeiros capítulos, evitando, porém, a repetição de dados de caráter autobiográfico, e de características de sua obra, já amplamente disponibilizados na crítica sobre a autora.

A leitura e a observação de sua obra remetem, naturalmente, o leitor e o observador a uma visão comparatista, principalmente pela permeabilidade de sua expressão: seus versos levam à música e à pintura; sua pintura, aos textos; suas cartas revelam uma subjetividade

sustentada pela emoção estética e pelo convívio íntimo com as artes, convidando o leitor a co-participar dessa multiplicidade de vivências, o que, naturalmente, o impele à articulação e à comparação entre elas. Um comentário que Elizabeth Bishop faz a Ashley Brown sobre algumas de suas leituras comprova a mobilidade de seu olhar comparatista:

Re-reading Hardy, I was struck by his titles (...) and thought what wonderful titles a lot of them would have made for Wallace Stevens..., too – some even for Eliot – but with such differences in the poems. So I’ve been working out a sort of set of possible themes – and I think I’ll try comparing poems when I can. “The emperor of the ice cream” is really very much like “Aunt Helen”, for example. Hardy’s “Her apotheosis” is similar to that poem of Auden’s about the matron having lunch, etc. Thomas Hardy’s titles could perfectly be Wallace Stevens titles (...). This is my one bright idea so far, and I find it rather fascinating. I suspect people make lots of difficulties about poetry just because they don’t recognize the old theme quickly.³¹¹

Os excelentes estudos sobre Elizabeth Bishop disponíveis, como os de Helen Vendler, Lorrie Goldenshon, Michael Happy, Sara Riggs, Lloyd Schwartz, David Kalstone, William Benton, Barbara Page, Brett C. Millier, dentre outros, foram, sem dúvida, esclarecedores e determinantes para o projeto deste trabalho. Por essa razão, as referências bibliográficas diretamente relacionadas com estudos sobre Elizabeth Bishop, consideradas elucidativas e estimulantes, estão listadas na bibliografia e, apenas ocasionalmente, serão introduzidas como citações na medida em que se fizerem necessárias para a construção do argumento. Tentamos, sempre que possível, manter o foco na relação entre seus poemas e telas e, nesse espaço, delimitar nosso campo de atuação, isto é, olhar e escutar os desdobramentos da expressão estética desse sujeito cuja inserção na realidade se dá, principalmente, através do mundo visualmente reconstruído pelo seu olhar tradutor, como Elizabeth Bishop mesma diz em *Three Sonnets for the Eyes*.

Suas imagens fazem-nos sentir como se o mundo tivesse que ser necessariamente *reconfigurado* para acolher sua subjetividade, a fim de que, assim reconstruídos, o sujeito e realidade se harmonizassem através da sublimação da arte. E, para isso, E. Bishop inverte perspectivas, dinamiza os espaços, dá cor e corpo ao discurso, mostra com palavras, escuta os silêncios. Do movimento líquido dos seus pincéis, sentimos escorrer palavras coloridas, narrando percursos da memória gravados no olho interior, descrevendo estados de alma, *reconfigurando* e harmonizando a paisagem. Seus jogos de analogias e correspondências suavizam o real, entrelaçam as imagens de tal forma que o varrer do olhar sobre o papel se confunde com o ato de pintar. Ao olhar suas pinturas, à medida que a ponta

³¹¹ BISHOP, E. *One Art – The Selected Letters*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1994, p. 442.

aguada dos pincéis queima a página, seus traços, de aparente simplicidade, desocultam o refinamento e a dimensão artística e metafísica dos detalhes que registra fragmentos de vida, momentos com os quais constrói seu universo interior. E, com a mesma sutileza que o papel da aquarela absorve a cor diluída em matizes inesperados, sua caneta tinteiro³¹², companheira inseparável, lavra a página com garatujas quase ilegíveis, traços retorcidos que *dizem*, ao mesmo tempo em que dissimulam a complexidade do seu dizer. Tons e semitons, transbordamentos do *querer-dizer-mais*, borrados sobre a palheta da escritora, ecos de memória escorrem além das linhas e marcam indelevelmente o papel: páginas pintadas³¹³, pedaços de frases, continuidades do olhar, paráfrases, complementos, suplementos traduzem um sujeito não cindido pela forma, mas desdobrado nas suas múltiplas formas de dizer e de mostrar. É exatamente nessa dimensão de sua obra que podemos afirmar que ela transcende as questões de gênero, de escola literária, uma espacialidade ou temporalidade restritas às categorizações convencionais, e assim instaura sua autonomia e sua marca de universalidade. Na verdade, a própria Elizabeth Bishop procurava evitar os rótulos tais como “surrealista”, “simbolista”, “imagista”, “feminista”. Como disse, ao responder à pergunta se ela se considerava uma escritora feminista:

(...) I was and am, a feminist; and that's why I refuse absolutely to contribute to all-women volumes or all-women readings.³¹⁴

Ser feminista, simbolista, surrealista ou imagista, para ela, é mais uma questão de natureza íntima e múltipla do que uma categorização redutora, uma vez que sua arte parece estar em constante processo de *reescritura*, de *recriação*: é sempre uma instância da Arte traduzindo a Arte, da autora *reescrevendo* a si mesma, na poesia e na pintura, em permanente busca da expressão. Seus temas, formas, lugares são recorrências de seu olhar que ressurgem constante e indistintamente tanto na poesia como na pintura.

Quanto à revisão crítica, consideramos desnecessária a repetição do que já se encontra disponibilizado pela ampla publicação de ensaios críticos e biografias de Elizabeth Bishop. Atribuimos créditos, porém, a todos que nos precedem, em caso de alguma apropriação não

³¹² Elizabeth Bishop escrevia com caneta-tinteiro e sua caligrafia era muito difícil de ler, exigindo sempre a busca do significado através do contexto.

³¹³ Elizabeth Bishop costumava pintar sobre papel, cujas dimensões lhe permitiam carregar durante suas incontáveis viagens. Daí a grande maioria de suas pinturas serem pequenas. A maior, *Pansies*, tem 12,5 x 15 polegadas.

³¹⁴ Entrevista a Sheila Hale, 1978, In: MONTEIRO, G. *Conversations with Elizabeth Bishop*. Mississippi: Mississippi University Press, 1996. p. 113.

creditada, citação sem aspas, ou mera repetição de conceitos já internalizados como “clássicos” da crítica sobre Elizabeth Bishop.

4.2 A REESCRITURA DE SI MESMA: REINSERÇÕES DO SUJEITO NO ESPAÇO DA POESIA E DA PINTURA

4.2.1 O Lugar da Pintura na Vida e na Obra da Poeta

*I often wish I had been born a painter rather than a poet writer*³¹⁵
Elizabeth Bishop

*Semelhança importante, diferença insignificante.*³¹⁶
Charles Baudelaire

*A pena não é o meu instrumento (...) a necessidade da ordem me apavora.*³¹⁷
Eugène Delacroix

painting is more fun than writing
Elizabeth Bishop

It's true that many poets don't like the fact that they have to translate everything into words.
Elizabeth Bishop

Em 1933, ainda como aluna do Vassar College, Elizabeth Bishop escreve uma carta à sua amiga, Frani Blough, na qual deixa muito claro o seu interesse pela prática da pintura que então desenvolve paralelamente à poesia:

Margareth³¹⁸ and I are mutually inspiring each other to an exchange of arts, I think, at least I caught her writing a story the other day (...) and I learn more and more towards watercolors (...) ³¹⁹

³¹⁵ *The Home Forum*, March 23, 1978.

³¹⁶ “Vida e Obra de Eugène Delacroix”, In: BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 886.

³¹⁷ *Idem*, p. 892.

³¹⁸ Margareth Miller, pintora, amiga e colega de Elizabeth Bishop.

³¹⁹ *One Art*, p. 9.

Em outra carta, para Loren MacIver, de 3 de julho de 1949, durante o período em que se encontrava em Yaddo, Saratoga Springs, diz que a pintura era uma forma de alegrá-la, fruição, atividade prazerosa:

There is not much point in describing this place (...) I'm trying to paint a picture of it for Margareth, to see if that will cheer me up some, For you maybe" I'll paint a picture of the neighboring racetrack, which is very nice, when I've bought the paper (...) "Painting is more fun than writing."³²⁰

Durante e logo depois de um período de profunda depressão e incertezas, que quase a levaram ao desespero e à vontade de morrer, Elizabeth Bishop aponta a pintura como uma possível forma de salvação:

All my affairs are still in chaos, clothes, papers, belongings, work – and I CAN'T GET OUT OF IT and I'm scared, scared, scared, scared." (...) Well, if I was a painter none of this would have happened, or so I keep telling myself. Much love, Loren.³²¹

Em outra ocasião, pediu insistentemente para a amiga que terminasse o quadro que estava pintando, a fim de que ela, Elizabeth Bishop, pudesse compensar a sua ausência através da imagem pintada. É curioso que não tenha lhe pedido uma foto; preferiu, à reprodução literal da amiga, levar sua arte, na qual, presume-se, ela poderia sentir mais viva a sua presença:

Will you do one more thing for me, Loren darling? Finish that little picture of the lights so I can take it to Washington with me?³²²

Para Robert Lowell, também pediu, quase em tom de súplica, ainda a bordo do navio que a trazia para a América do Sul,

please, write to me, send me a poem³²³,

mostrando a necessidade de ambas, poesia e pintura, como meios de sobrevivência do seu frágil equilíbrio afetivo.

³²⁰ Idem.

³²¹ Idem, p. 188-189.

³²² Idem, p. 190.

³²³ Carta a Robert Lowell, novembro 26, 1951. A bordo do Bowplate. Somewhere off the coast of Brazil, In: *One Art*, p. 224. Note-se aqui que, assim como Elizabeth Bishop carregava consigo o material necessário para escrever, fato muitas vezes comentado em suas cartas e comprovado pelas pesquisas em seus cadernos manuscritos; ela também transportava suas tintas e costumava registrar as imagens tanto escritas como pintadas. Suas aquarelas e têmperas são, na sua grande maioria, pintadas sobre folhas de dimensões semelhantes às das páginas de seus cadernos. Sobre isso, ver: BENTON, W. (ed). *Exchanging Hats*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1996.

É interessante, também, a forma pela qual Elizabeth Bishop descreve a paisagem para sua amiga pintora, Loren MacIver, como se estivesse pintando:

It's the season of those pale blue butterflies like the one I gave you. They are drifting along all over the place, sometimes in clusters of fours or five, and when they come close or come in, they are semi-transparent. The Lent trees – *Quaresmas*, because they bloom in Lent – are purple all over the mountains, mixed with pink and yellow acacias, and with those butterflies flopping slowing in front of one's eyes, it's quite a sight.³²⁴

Esta visão é, mais tarde, metaforizada no poema *Electrical Storm*, onde a impressão das flores da quaresma³²⁵, caídas depois de uma forte chuva tropical, é descrita de tal forma que provoca no leitor a mesma sensação de estar observando uma tela colorida e brilhante. *Electrical Storm* é um texto do qual emana a viva impressão da textura frágil das pétalas umedecidas, fundindo-se à terra molhada, até o movimento da cintilação do brilho das pedras de granizo, às quais as flores despetaladas aderem e, semitransparentes, formam um tapete brilhante contra o verde intenso da floresta molhada.

One pink flash;
Then hail, the biggest size of artificial pearls.
Dead white, wax-white, cold –
Diplomat's wife's favors
From an old moon party –
The lay in melting windrows
On the red ground until well after sunrise.³²⁶

Também para Loren MacIver, Elizabeth Bishop faz um comentário sobre o que chama de “divina miopia” na pintura de sua amiga. Diz ela:

I said I admired your “out-of-focus dream- detail” and your “divine myopia. There! Marvelous myopia” might be even better, although a bit vulgar.³²⁷

Através desse comentário, fica clara sua opinião crítica favorável ao que Matisse definiu como “deformação” na arte, conceito este que transferimos para a crítica da tradução artística, especialmente às questões de fidelidade e de valor. Segundo Matisse³²⁸, para o artista, a criação começa pela visão. Ver, diz ele, é em si uma operação criadora, que exige esforço, e tudo o que vemos sofre, em maior ou menor grau, uma deformação. Ver cada coisa na sua verdade supõe um esforço constante, e todo esforço autêntico de criação é interior. A obra de

³²⁴ Idem, p. 255.

³²⁵ Quaresmeira, Três Marias, *Bouganville*, trepadeira muito abundante na Mata Atlântica. Têm flores de cores intensas, em diferentes matizes que vão desde o roxo até o rosa-claro e o branco.

³²⁶ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 100.

³²⁷ Idem, p. 255.

³²⁸ MATISSE, H. *Reflexiones sobre el Arte*. Buenos Aires: Emecé, 1998. p. 395.

arte, portanto, vem a ser a culminação de um longo trabalho de elaboração, pois o artista extrai do seu entorno tudo o que pode ser alimento de sua visão interior, de forma direta, ou por analogia.

A binocularidade na poesia de Elizabeth Bishop, sobre a qual teoriza Sara Riggs³²⁹, e a miopia da pintura de McIver, definida por Elizabeth Bishop como um dos fatores distintivos e positivos tanto na obra em si quanto no olhar do leitor/observador, remete-nos de volta à imagem de Bruegel da construção torta, inacabada e inacabável da sua torre, ao sentido de rascunho (*scorzzo*, de Da Vinci), às linhas mal definidas de Rembrandt, ao falso realismo de Vermeer, às manchas de Delacroix, sem falar em todas as “deformações” pictóricas e verbais da arte moderna.

Como afirma E. Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica*, a totalidade do mundo permanece sempre como algo fundamentalmente descontínuo; os corpos, declara, não se resolvem em um homogêneo e ilimitado sistema de relações de dimensão, mas são conteúdos contíguos de um recipiente limitado. Justamente o que nos revela, de um modo evidente, é que o espaço estético e o espaço teórico traduzem sempre o espaço perceptivo, subespécie de uma única e mesma sensibilidade, a qual no primeiro caso, aparece simbolizada, e no segundo, submetida a leis lógicas³³⁰. Sendo assim, a arte então concede ao sujeito somente aquilo que, em princípio, lhe correspondia, e que a Antigüidade havia atribuído ao espaço como propriedade objetiva. A arbitrariedade na orientação e na distância do espaço figurativo moderno assinala e confirma a indiferença em relação à distância e à orientação do espaço especulativo moderno e corresponde perfeitamente não só ao temporal. A doutrina da perspectiva transforma-se, com Desargues, em geometria projetiva geral na medida em que, substituído pela primeira vez o cone visual unilateral euclidiano pelo feixe plurilateral de raios geométricos, abstrai completamente a direção do olhar e por ele abarca todas as direções do espaço por igual.

Os comentários feitos por Elizabeth Bishop para Randall Jarrell³³¹ sobre literatura e pintura reafirmam a naturalidade com que ela transitava entre as duas artes. Inicia uma de suas cartas a Jarrell contando que passara a noite lendo as *Cartas de Coleridge*, escritor e filósofo, descrito por ela como um homem “adorável”, e afirma que “his intestines are my

³²⁹ RIGGS, S. Word Sightings-Poetry and Visual Media. In: CAIN, E. W. (ed). *Stevens, Bishop, and O'Hara*, New York, London: Routledge, 2002.

³³⁰ PANOFSKY, E. *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999. p. 28.

³³¹ Carta datada de 7 de outubro de 1956. In: *One Art*, p. 255.

intestines; his tooth-aches are my tooth-aches”, salientando, acima de tudo, a contemporaneidade do poeta e filósofo romântico. Mais adiante, na mesma carta ao poeta que estava para substituí-la na Biblioteca do Congresso onde havia permanecido por um ano, Elizabeth Bishop pede:

And if you're ever in the National Gallery take a look at the Delacroix of a little Algerian girl for me – it's one of their best paintings, I think. *I tried and tried to write a poem about it but never succeeded.*³³² Also a beautiful Gauguin landscape of Brittany, spring-like – oh there are lots of things, of course.³³³

Em tom de quem está partindo e abandonando uma companhia da qual vai sentir falta; deixa, dessa maneira, muito claro o desejo de manter-se em contato com o lugar através, justamente de uma tela de Delacroix sobre a qual ela planejava escrever um poema. Certamente o que deve ter tornado sua permanência em Washington menos monótona³³⁴, além das visitas a Ezra Pound no hospital St. Elizabeth, sobre as quais mais tarde escreveu um poema³³⁵, e os constantes contatos com Robert Frost e Oscar Williams, foi a possibilidade de percorrer a avenida entre a *Library of Congress* e a *National Gallery* para conviver de perto com os grandes mestres da pintura lá expostos.

Como leitora e tradutora de Baudelaire, é possível que sua admiração por Delacroix tenha passado pela leitura do poeta e crítico que tão entusiasticamente o valorizou e em cuja pintura reconhecemos temas, personagens, dramas e sentimentos humanos previamente representados pelos poetas dos quais se declarava admirador. Além disso, os conceitos teórico-críticos de Baudelaire sobre as formas de tradução artística tornam-se especialmente coerentes no contexto desta tese, na medida em que Elizabeth Bishop era leitora e tradutora de Baudelaire e grande admiradora de Delacroix.

Em “Vida e obra de Eugène Delacroix”, Baudelaire chama especial atenção à genialidade do pintor, essa “arte mágica graça à qual ele pode traduzir a *palavra* por imagens plásticas mais vivas e mais apropriadas do que as de algum criador de mesma profissão”³³⁶, sendo essa tendência um “dos diagnósticos do estado espiritual de nosso século que as artes aspiram, senão a se suprir uma à outra, pelo menos a se dar reciprocamente novas forças”³³⁷.

³³² Grifo nosso.

³³³ *One Art*, p. 325.

³³⁴ Elizabeth Bishop viveu durante um ano em Washington, como *Library Consultant*, cargo normalmente dado aos poetas laureados. Em diferentes cartas, se refere à monotonia de sua vida durante esse período.

³³⁵ Visit to St.Elizabeth's. In: *The Complete Poems*.

³³⁶ BAUDELAIRE, C., op. cit., p. 884.

³³⁷ Idem, p. 885.

Baudelaire descreve a pintura de Delacroix como uma pintura que exprime “com o contorno, o gesto do homem (...) e com a cor, (...) a atmosfera do drama humano, ou o estado de alma do criador”³³⁸, que sempre “reuniu em torno dele a simpatia de todos os poetas”³³⁹. Além disso, também ressalta Baudelaire, Delacroix sempre foi melhor entendido e valorizado pelos literatos, uma vez que os pintores seus contemporâneos “jamais o compreenderam devidamente”³⁴⁰.

Sendo Delacroix um grande leitor, a leitura

deixava nele imagens grandiosas e rapidamente definidas, quadros acabados, por assim dizer.” (...) ...herdou (...) o amor pelos poetas e não sei que espírito endiabrado de rivalidade com a palavra escrita. Delacroix foi o tradutor comovente de Shakespeare, Dante, Byron e Ariosto. Semelhança importante e diferença insignificante.³⁴¹

Apesar da unanimidade da crítica em afirmar que Elizabeth Bishop não pertence à escola alguma, é possível identificar na sua arte relações tanto com o movimento simbolista, quanto com o surrealista. Não vamos aqui discorrer sobre isso mais do que se faz necessário para justificar a ênfase que damos, neste trabalho sobre tradução e arte, à sua relação com os metafísicos ingleses do século XVII, com o Simbolismo Francês, especialmente com Baudelaire, com a pintura de Vermeer, Delacroix, Picasso, Paul Klee, Vuillard, Bonnard.

A grande admiração de Elizabeth Bishop por Paul Klee, ressaltada por vários críticos e biógrafos da poeta, permite-nos uma leitura comparativa entre alguns dos seus poemas com os quadros desse famoso pintor suíço, como, por exemplo, *The Monument*, no qual o objeto descrito nos remete às formas de Klee. Também em uma de suas cartas endereçada a James Merrill, de 5 de maio de 1970, Elizabeth Bishop escreve, revelando como seu olhar sobre a realidade era secundado pela arte de Klee:

You fly from Lima, straight to Rio – I’ve done it by day and by night – the Andes are frightening, but the day flight is worth it, I think. You’ll see how exactly like some of Klee’s painting they look (...).³⁴²

³³⁸ Idem, p. 886.

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ Idem, p. 885.

³⁴¹ Idem, p. 886.

³⁴² *One Art*, p.521.

Quanto à presença da pintura de Picasso em sua poesia, Elizabeth Bishop argumenta com Marianne Moore³⁴³ que, ao escrever *Roosters*, ela tinha em mente os galos violentos que Picasso pintou, relacionados com **Guernica**, e que a expressão *glass-headed pins* refere-se à sua sensação de ver os galos colocados em diferentes lugares, durante seu canto matinal que ecoa em vários pontos, visualizados como os pinos coloridos cravados sobre os mapas usados na guerra. Ainda sobre o mesmo poema, Elizabeth Bishop resiste às mudanças sugeridas por Marianne Moore³⁴⁴, dizendo preferir a forma que elegeu, justamente para dar destaque à violência que quer expressar; além disso, também declara que as formas escolhidas faziam-na sentir-se como uma “wonderful Klee picture I saw at his show the other day, **The Man of Confusion**”³⁴⁵.

Durante o período em que trabalhou como professora em Seattle, Elizabeth Bishop põe em prática sua crença nas inter-relações da poesia e da pintura, pedindo a seus alunos que escrevessem poemas sobre os quadros pintados por um dos componentes do grupo, o pintor Wesley Weher. E é ele quem, mais tarde declara, sobre a poesia de Elizabeth Bishop:

A kind of poetry too close to what I'd envisioned for myself as a painter, where things are seen as they are, sensitively, absolutely, acutely.³⁴⁶

Anne Stevenson, em 1970, diz que Elizabeth Bishop acreditava que o que interessa em arte é “ver as coisas”. Elizabeth Bishop pintava com palavras, diz ela, e talvez fosse através da expressão pictórica que a poeta tentava manifestar sua emoção, através da aparência das coisas que garantia seu afastamento do tom confessional, que tanto criticava e procurava evitar em sua poesia³⁴⁷. Suas constantes viagens eram sempre uma oportunidade de “ver” a vida-como-ela-é, o cotidiano dos trabalhadores, a vida selvagem da Amazônia, das ilhas Galápagos, os moradores do lugar, ou então, a Arte, no *Louvre*, na *National Gallery*, em Amsterdã, em Florença, em Tiradentes, em Petrópolis, só para citar alguns exemplos.

Em 1951, a bordo do navio que a trouxe ao Brasil, em uma carta a Robert Lowell, Elizabeth Bishop diz que quase fora à Amsterdã encontrar-se com ele para ver “lots and lots

³⁴³ Carta de 17 de outubro de 1940. In: *One Art*, p. 96.

³⁴⁴ Marianne Moore se opôs às expressões que considerou muito agressivas, sugestões que Elizabeth Bishop não acolheu.

³⁴⁵ *One Art*, p. 97.

³⁴⁶ FOUNTAIN, G. et al. *Remembering Elizabeth Bishop – An Oral Biography*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1994. p. 203.

³⁴⁷ Idem, p. 274.

of paintings”³⁴⁸. Sua profunda admiração pela pintura de Vermeer fica registrada em uma de suas cartas, quando não esconde sua alegria ao receber pelo correio, no natal de 1954, o livro sobre ele que aguardava ansiosamente. Mas o fato mais significativo, em termos de crítica de sua poesia, relacionado com a pintura, é a confissão de que a sua maior realização como poeta fora quando Randall Jarrell, considerado por ela própria “o melhor dos críticos de arte e de poesia”, fez um comentário sobre seu poema *Armadillo*, no qual compara a vivacidade visual das cores e das formas do poema com a pintura de Vermeer, comentário ao qual a poeta reage profundamente emocionada, revelando um de seus desejos mais secretos: justamente o de ter sua poesia, um dia, comparada a Vermeer. Diz ela, depois de ter confessado que as palavras de Jarrell a levaram às lágrimas:

I still, from the bottom of my heart, honestly think that I do NOT deserve IT – but it has been one of my dreams that someday someone would think of Vermeer without my saying it first, so now I think I can die in a fairly peaceful frame of mind, any old time having struck the best critic of poetry going that way (...).³⁴⁹

De fato, a crítica sempre destacou essas características em sua poesia. Como afirma William McPherson³⁵⁰: “She wrote the way Darwin observed, Vermeer painted: meticulously, painstakingly, absolutely, accurately, and with apparent simplicity (...)”. Talvez se possa até afirmar que Darwin seja um dos intertextos mais presentes na poesia de Elizabeth Bishop. Ela mesma se refere a ele como “one of the people I like best in the world”³⁵¹.

Nessa mesma carta a Jarrell, ela se refere a um poema e a uma história que está tentado escrever e que, em ambos os casos, Vuillard é a pessoa que ela tem em mente para o efeito que busca produzir em seus textos. Também menciona sua admiração por Bonnard e o livro com suas litografias que acabara de receber, ratificando os intertextos pictóricos de seus versos.

Trazendo na bagagem o refinamento intelectual da Nova Inglaterra, egressa de Vassar College, Elizabeth Bishop viveu no Brasil subdesenvolvido dos anos 50, surpreendentemente rodeada de intelectuais, falando inglês a maior parte do tempo, morando no interior da Mata Atlântica quase virgem de então, numa casa de arquitetura de vanguarda, com uma biblioteca

³⁴⁸ Idem, p. 225.

³⁴⁹ *One Art*, p. 312.

³⁵⁰ In: *The Famous Eyes*. The Washington Poet – Book World, Sunday, Feb. 6th, 1977. Fonte: Folder 92.6, New York Public Library, Berg Collection.

³⁵¹ Carta a James Merrill, Junho 3, 1971. In: *One Art*, p. 543.

considerável (segundo ela mesma, mais de 5000 volumes) e obras de arte de Calder, Schwitters, Loren MacIver, entre outros, decorando suas paredes. Ao falar sobre o lugar onde vive, ela expressa sua apreensão visual do espaço vista sob o prisma de um quadro de Rousseau:

You say you imagine me in a Rousseau jungle – well, it is as beautiful as one, I think, but a lot sparser and rougher, and where I live, 50 miles away from Rio, much more perpendicular. Like the Sugar Loaf in Rio Harbor, only a great many of them, much bigger, inlands a ways – with clouds spilling over the tops sometimes, or waterfalls coming and going according to the weather (there is an awful lot of weather here). Things are very much out of scale, too, like a Rousseau – or out of our scale, that is. The Samambaia mentioned (...) is a giant fern, big as a tree, and there are toads as big as our hats and snails as big as bread and butter plates, and during this month butterflies the color of this page and sometimes almost as big flopping about – combined with *Quaresma*, Lent trees, a mournful purple, the color scheme is wonderful – maybe a little Dorothy – Drapperish in March.³⁵²

Em 1954, logo após visitar a Bienal, diz em uma carta para Ilse e Kit Barker que a exposição “just whetted my appetite for some more pictures” e segue, lamentando ter perdido uma oportunidade de ir à Holanda “para ver as pinturas”: “It’s too bad Lota’s uncle in Holland, that ambassador, died, because we were planning to stay with him on our trip and see paintings”³⁵³.

4.2.2 Os Binóculos e o Clavicórdio

Ao longo da leitura das cartas de Elizabeth Bishop, de suas entrevistas e de seus textos manuscritos ainda não publicados, a presença constante de dois objetos, em diferentes momentos e lugares de sua vida, objetos aos quais Elizabeth Bishop dedica especial interesse e cuidado – um par de binóculos e o clavicórdio –, faz com que eles acabem se tornando emblemáticos do percurso da artista e de seu desejo permanente de encontrar meios de apreender e de expressar o mundo de variadas formas. Sua constante preocupação com o clavicórdio demonstra a sua necessidade de manter-se em contato com a música, apesar de ter declarado que havia desistido da carreira musical por ser muito tímida e incapaz de tocar em

³⁵² *One Art*, p. 303.

³⁵³ *One Art*, p. 225.

público. Quanto ao par de binóculos, a esse sim cabe uma referência mais detalhada, pois se integra ao seu universo como instrumento indispensável, um símbolo de seu desejo de ampliar o espectro de sua visão, de aproximar o olhar para ver de perto, resguardada, à distância.

Quando ela ganha um par de binóculos de presente de May Swenson, diz ser esse o melhor presente que recebera em muitos anos. Este tema e seu significado na poesia de Elizabeth Bishop é trabalhado extensivamente por Sara Riggs³⁵⁴. A autora desenvolve uma análise sobre a visão estereoscópica e aquilo que denomina “binocularidade” da poesia de Elizabeth Bishop. Riggs salienta a importância dos instrumentos visuais no imaginário da poeta, tais como a câmera obscura, os estereoscópios, os binóculos, as lentes de aumento, e lembra como a tecnologia ótica a fascinava, de tal forma que Elizabeth Bishop parecia trabalhar para reproduzir e salientar os efeitos visuais produzidos por tais instrumentos:

Accounts of binoculars, microscopes, stereoscopes and other material, optical instruments are scattered throughout her letters, poems and prose writings.³⁵⁵

Gotas d’água, prismas, espelhos, vidro, lágrimas funcionam como uma ótica incompleta, diz Riggs, e sua binocularidade (dois olhos, dois olhares) deriva do seu esforço de fazer com que a poesia tenha dupla função: ver com o olhar de leitor e ler com o olhar, funções essas relacionadas com as propriedades de ampliação e hipervisualidade, distorções, inversões, restrições de perspectiva, percepção de profundidade aumentada, agir como registros visuais para as superimposições imperfeitas das duas formas de ver.

Riggs exemplifica estes efeitos. Diz ela que as cenas visuais de Elizabeth Bishop estão longe de ser diretas, inequívocas, uma vez que seus poemas descritivos são, de alguma forma, deslocados de seu cenário real, seja por mudanças de ângulos de perspectiva, por visões miniaturizadas, pelas peculiaridades do detalhe, ou mesmo por seu estatuto de representação secundária de pinturas ou de obras de arte menores. A autora também se refere a esse processo como uma forma especial de tradução que ultrapassa o nível da leitura para atingir um estado espiritual da materialidade visível, sempre, porém, limitada pela linguagem:

A translation of early biblical influences into a self-generated spiritual state of visible materiality, higher than reading, but inextricably connected to the failures of sensory impasse staged by language.³⁵⁶

³⁵⁴ RIGGS, S. Op. cit.

³⁵⁵ Idem, p. 44.

³⁵⁶ Idem, p. 74.

E, apesar de denunciar tais limites, (“there is no way of telling, the eyes say only either”)³⁵⁷, na qual ecoam as palavras de Paul Klee, o qual afirma em seu ensaio *Sobre a arte moderna* que “nos faltam os meios para discutir sinteticamente uma simultaneidade pluridimensional”³⁵⁸, Riggs reconhece que, em sua poesia, Elizabeth Bishop, dentro da tradição clássica da *enargeia*,

creates vivid effects of fireflies, moonlight, whites and blacks – Florida illuminated – and in so doing reaches past the constraints of language to produce a visible scene³⁵⁹,

uma tendência, aliás, observada desde a juventude da poeta, que sempre considerou/concebeu o estilo poético em termos visuais, tentando expandir a poesia além de seus limites verbais.

Sua correspondência com Robert Lowell, amigo de toda a vida, foi sempre um canal aberto para trocas de idéias sobre arte, poesia, leituras feitas e comentários sobre a importância das mesmas. Elizabeth Bishop tinha nele um constante interlocutor e o diálogo entre os dois deixa um legado teórico significativo para a reflexão sobre a arte poética contemporânea. Em uma carta datada de 27 (*I think* – sic) de julho de 1960, ela diz, com lucidez teórica quase profética:

I have a theory now that all the arts are growing more and more “literary”; that it is a late stage, perhaps a decadent stage – and that un-metrical verse *is* more literary and necessarily self-conscious than metrical. If I were Shapiro I’d write a book about it. (And have you read *Art and Illusion* by one Gombrich? – it is fascinating).³⁶⁰

E em outro momento Elizabeth Bishop também comenta com Robert Lowell seu critério de valor sobre poesia e pintura, reafirmando suas idéias de que a apreensão direta da realidade e a harmônica integração entre a arte e a vida representavam valores maiores para o artista, em perfeita consonância com a filosofia e a estética de Samuel Taylor Coleridge e de William Wordsworth, dois poetas com os quais ela própria declarava-se em perfeita sintonia. “I’m a female Wordsworth”, disse, o que se constata pela forma como seu olhar apreende e

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ KLEE, P. *Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 51.

³⁵⁹ Idem, p. 43.

³⁶⁰ *One Art*, p. 388.

representa as coisas simples da vida, lhes confere valor artístico e, muitas vezes, metafísico.³⁶¹

Quanto aos seus critérios de valor sobre um quadro ou um poema, também eles são baseados nos princípios da visualidade:

(...) If after I read a poem, the world looks like that for 24 hours or so, I'm sure it is a good one, and the same goes for paintings. I studied a huge book on Bosch I have for several days – and the world looked like Bosches for a month afterwards (...).³⁶²

Elizabeth Bishop faz uma série de comentários sobre a gênese de muitos de seus textos em uma carta a U. T. Summers, de outubro de 1969. Entre várias observações, algumas merecem especial destaque a fim de ressaltar a amplitude de seus interesses e de sua percepção. Essa carta ilustra sua plurivalência e o seu livre trânsito por diferentes campos da arte. As conexões de sua poesia com a de George Herbert (*Miracle for Breakfast, The Mammoth*), a atribuição dos créditos a Pablo Neruda³⁶³ pelo seu poema dedicado a Marianne Moore, seus estudos de música em Paris e em Nova Iorque³⁶⁴, sua especial admiração por Vermeer, Delacroix, Vuillard, Bonnard, Chirico e Max Ernst, a partir de cujas gravuras ela escreveu *The Weed*, o poema que dedicou a Billie Holliday³⁶⁵, sua relação com Josephine Baker e a forma como ensinava o pentâmetro a seus alunos através do blues³⁶⁶ são apenas alguns exemplos de sua concepção e percepção da Arte como um todo e do sujeito artista como articulador da essencialidade das coisas através dessa pluripertença.

³⁶¹ Há um interessante estudo (HUNT, John Dixon. *Encounters: Essays on literature and the visual arts*. London: Studio Vista, 1971) sobre a pintura de Constable relacionada à poesia de Wordsworth, que nos serviu de referência inicial para estabelecer as relações que fazemos entre a poesia e a pintura de Elizabeth Bishop, uma vez que há, de fato, muitas semelhanças entre a obra dela e Wordsworth.

³⁶² *One Art*, p. 409.

³⁶³ Elizabeth Bishop era amiga de Pablo Neruda, com quem manteve correspondência por algum tempo. Ver *One Art*.

³⁶⁴ Estudou piano em Vassar e depois clavicórdio com Ralph Kirkpatrick Também teve seus poemas musicados por Elliot Carter.

³⁶⁵ Songs for a Colored Singer. In: *The Complete Poems*, p. 47.

³⁶⁶ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 478.

4.3 POEMAS-CHAVE

Iniciamos por *Three Sonnets for the Eyes*, um poema da juventude que já contém a essência da poesia de Bishop: a percepção visual da realidade física recriada pelo olhar do poeta como forma de atingir o entendimento da realidade metafísica. Em *Three Sonnets for the Eyes*, o sujeito desdobra-se em múltiplos olhares perante o mundo que seu olhar vai reconstruindo à medida que o percebe. São olhares que percorrem as superfícies, mas que vêem o processo da vida sob as formas ocultadas pela própria forma. A vastidão é reajustada aos movimentos interiores de sua sensibilidade. O sol, o mar, os pássaros, tudo é olhar brilhante, é pálpebra, são os movimentos do abrir e do fechar, do ir e vir das sensações. Metáforas do olhar, desde os olhos imóveis das estátuas, até o mar, metaforizado em pálpebra majestosa e sutil que se abre e se fecha com a maré sobre o globo terrestre, com um intenso olhar sobre o infinito.

No segundo poema, *The Bight (A Enseada)*, as heranças de Baudelaire e de Mallarmé se evidenciam nas correspondências, na percepção continuada e nas analogias como formas de conhecimento e de expressão, princípios sobre os quais também fundamentamos a hipótese de tradução entre a poesia e a pintura.

No terceiro poema, *Brazil, January 1st, 1502*, focalizamos a justaposição da tela sobre o texto, e o desocultamento do mistério do texto através da ruptura da tela, ou vice-versa, onde as diferenças se diluem na metáfora, na imagem sugerida de ruptura das fronteiras de gênero entre poesia e pintura. A imagem da tela rasgada e da invasão de uma dimensão sobre a outra emblematizam as interpenetrações de uma linguagem na outra e a forma indissociável de perceber e de sentir o que está artisticamente formulado seja pelo verbal ou pelo visual.

No quarto poema, intitulado *Poem*, enfocamos a questão da arte, da representação, da *darecriação* e do valor. Trata-se de um texto aparentemente apenas eufrástico, que descreve uma tela pintada pelo tio-avô de Elizabeth Bishop, um mau pintor, segundo ela, mas que, após leitura atenta, se revela como uma tradução criativa e crítica da referida tela à qual se pode, com verosimilhança, relacionar o sentido de tradução “radical”, de Haroldo de Campos, e o de “canto paralelo”, de Matisse.

4.3.1 *Three Sonnets for the Eyes*

*Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!
Pareils aux mannequins;
(...)
Dardant on ne sait où leurs globes tenebreux.
Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
comme s'ils regardaient au loin, restent levés³⁶⁷.*

Three Sonnets for the Eyes

I / Tidal Basin

Withdrawing water would be thus discreet
So as to make us think 'twas in our mind
That sickening rupture happening there. "How blinds,
Are eyes!" says it, (dragging its slippery feet)
"Now they're left vacant truths, like angel eyes on
The old gravestones; seeing into the graves.
Your own heart beat your eyes' color to waves
And filled blue this full to the horizon."

Oh wait! Off there it mends revenge on colors, gains
Brillintest interest on its uninterrupted wealth...
Soon it all the awful socket'll flesh to health,
Over the sunk sides steal its iris sweet blue veins.
Sight from the senses not thus easy's sprung. And see
Thine eyes new-spheréd, held whole, shine to thee!

II

They all kept looking at each other's eyes.
Look, here I am, in here! you're warm – oh look again!
I knew you knew all else there gaped in vain:
Stared eyes dull, wide-winked, squinted wrong surmise
And ours said nothing, nothing; dumb mediator
To them that glance and turned cheek from its sweep
And single smile: (second of unbroken nightlong sleep
Misunderstood by day) its instant own translator.

The birds cried all, descending on the elms
As if t'uproot them, carry them by storm and singing.
The wind dropped stiff; an armored sun went ringing
Down ground, 's gold splintered. Evening overwhelms,
We thought (I knew we) 't fortunately covers
With lashes, lids of reticence, these eyes those lovers.

³⁶⁷ BAUDELAIRE, C. Les Aveugles. In: BAUDELAIRE, C. *The Complete Verse*. London: Anvil Press Poetry, 1986. v. 1, p. 185.

III

Thy senses are too different to please me –
 Touch I might touch; whole the split difference
 On twenty finger's tips. But hearing's thence
 Long leagues of thee, where wildernesses increase... See
 Flesh forests, nerve-vined, pain-star-blossom full,
 Trackless to where trembles th' ears eremite.
 And where from there a stranger turns to sight?
 Thine eyes nest, say, soft shining birds in the skull?

Either above thee or thy gravestone's graven angel
 Eyes I'll stand and stare. The secret's in the forehead
 (Rather the structure's gap) once you're dead.
 They leave the way together, no more strange. I'll
 Look in lost upon those neatest nests of bone
 Where steel-coiled springs have lashed out, fly-wheels flown.

Escritos em 1933, aos 22 anos de idade, estes três sonetos de Elizabeth Bishop, como o título indica, foram escritos “para os olhos”. O que o título anuncia é, na verdade, a gênese da poética de Elizabeth Bishop, uma poética da visualidade, que se constrói predominantemente a partir da ação do olhar sobre a realidade, um olhar intenso e sutil através do qual a realidade ressurgue no poema ou na pintura reconfigurada poeticamente, de tal forma a causar um misterioso estranhamento no leitor, não pelo espanto da originalidade do objeto em si, mas pelos prismas e perspectivas através dos quais é recriado intensa e delicadamente.

O primeiro poema, com o subtítulo de “Tidal Basin”, descreve o movimento imperceptível da maré e ao mesmo tempo nos faz refletir sobre a percepção visual da realidade e sobre as formas inexatas do conhecimento baseado apenas nos sentidos físicos. Os três sonetos para os olhos, na verdade, nos dizem ser através do coração que se pode projetar a visão sobre a linha do horizonte distante e perceber o brilho das coisas.

Ao longo dos três poemas, há dois sujeitos e dois olhares: o dos sentidos físicos e o olhar interior, do coração. Há a verdade vazia (*Vacant truth*), um espaço vazio (*all else gaped in vain*), do qual os dois sujeitos têm consciência, e do qual os olhos são os tradutores, mediadores mudos (*dumb mediator*)³⁶⁸, tradutores do relance instantâneo (*instant own*

³⁶⁸ É interessante salientar que o adjetivo *dumb*, em língua inglesa, tem sentido ambíguo. Pode significar tanto “mudo”, “a quem faltam as palavras”, “calado”, “silencioso”, como “embotado”, “obtusos”, “não brilhante”, “pouco inteligente”. No poema em questão, o olhar é o tradutor de instantes, um mediador limitado, ambivalente, mudo, silencioso, a quem faltam as palavras, a quem é preciso desautomatizar e fazê-lo reintegrar-se aos movimentos além daqueles determinados por si próprio e vencer seus limites através da oscilação de outras formas de ver, como mostra o poema.

translator). No segundo poema, uma metáfora é construída sobre a imagem de pássaros ruidosos em movimento, descendo sobre os elmos e, na sua revoada, parecem carregá-los pelo céu, através da tempestade, cantando, enquanto o sol se põe e a noite chega, suave, reticente, mas inexoravelmente.

No terceiro poema, é enfatizada a idéia da fragilidade dos sentidos como meio de percepção para satisfazer a sede de conhecimento. O sentido do toque (*on twenty fingers tip*) relacionado com as estátuas é o mais acessível e aporta o conhecimento mais direto, tanto da realidade quanto da arte. O da escuta, (*where wilderness increase...*), embora unifique as percepções, aumenta o atordoamento. Quanto à visão (*soft shining birds in the skull*), parece que, quanto mais abertos os olhos, menos é possível ver, pois o segredo encontra-se na testa do crânio descarnado, na brecha da estrutura (*the structure's gap*). O poema sugere, então, que a forma de romper com essas limitações é olhar sobre o anjo que olha para o túmulo, para o interior dos ossos descarnados, de onde os globos (*steel-coiled springs*), como molas, se soltam: olhos mecânicos estourados, saltados para fora, que se liberam e, como rodas soltas de uma carruagem, são pêndulos desfraldados no ar (*fly-wheels flown*), oscilantes, integrando aos outros movimentos: da maré, das ondas, do vento, dos pássaros e dos outros olhares. Rompidas as alteridades, esses mesmos olhos, agora móveis e instáveis, tornam-se mediadores, tradutores do todo e não mais somente dos fragmentos do instante.

O vocabulário sobre o qual se constroem as imagens dos três sonetos compõe o campo semântico e simbólico relacionado com a visão e com a cegueira: palavras como *blind, see, sight, look, stare, squint, glance, sweep, shine, eyes, horizon, colors, brilliant, socket's flesh, iris, senses, new-sphered, wide-winked, lashes, lids, dumb, dull, shining*, marcam de tal modo o círculo imagético onde a mesma imagem (dos olhos) se repete em diferentes dimensões, configuradas em múltiplas metáforas justapostas que, na verdade, intensificam a apreensão inicial e determinante dos poemas: olhos nos olhos.

Um olhar potencializado intersubjetivamente por outros olhares, nos quais os fenômenos externos entram em perfeita sintonia rítmica, formal e visual com o sentimento íntimo da poeta, cujos olhos, esses sim, estruturam e dão sentido ao espaço que habitam e são o prisma através do qual se refratam outros múltiplos olhares. A percepção da mudança na paisagem pelo movimento da maré, discreto (*thus discreet*), imperceptível aos olhos, causa na poeta uma sensação de ruptura nauseante (*sickening rupture*), pois lhe denuncia a própria cegueira e a instabilidade daquilo que nos parece fixo. Todos permanecem mirando-se nos olhos. (*They*

all kept looking at each other's eyes). O movimento discreto, mas percebido, causa estranheza entre o que se vê, o que não se vê, e o que se sabe que acontece, típico do movimento das marés e da sensação de quem viaja sobre a superfície líquida, estranheza essa que causa certa náusea, um mal-estar, pela vertigem do abismo entre o plenamente visível e o invisível, uma realidade percebida obliquamente, sobre bases instáveis, que comprova a dificuldade humana de ajustar o foco para ver integralmente. *How blind are eyes!*, diz a água personalizada da maré à poeta, à medida que arrasta seus pés escorregadios, deslizando sutilmente sobre o chão. Para os olhos “cegos”, são deixadas vagas verdades, como os olhos dos anjos esculpidos nos antigos túmulos: olhos descoloridos, olhando para dentro dos túmulos (*seeing into the graves*) capazes apenas de refletir os ninhos de ossos, também vazios, pétreos, silenciosos, inertes.

Paralelamente, o impulso das batidas do coração sobrepõe-se a esse olhar e vinga-se (*off there it mends revenge on colors*), lançando brilho e cores sobre as bordas das ondas. Em outra frequência, acompanha o avançar das ondas azuis e atinge a visão plena nas linhas do horizonte.

Há, no poema, um sujeito cindido entre o Eu e o Tu que se projeta sobre as formas da natureza. O Eu, portador da visão poética, interior, e o seu outro, que, nesse caso, tem os olhos cegos, imóveis, sem cor. “Espera”, diz ele, no horizonte (*there*) há a vingança nas cores, e, à distância, ele vislumbra a fusão, uma *interrupted wealth* entre o mar e o céu, o eu e o tu, a dissolução da clivagem e a sensação de plenitude do ser em perfeita comunhão com o espaço.

É o movimento do coração imprimindo o ritmo e a frequência através da qual se percebe a harmonia do todo (*and filled blue this full to the horizon*). E, dessa perspectiva, duas formas de perceber são concebidas: a primeira, além da vida física, a visão da transcendência; e a segunda, a do coração, que divisa no horizonte o movimento azul da água, do céu e dos olhos, ao mesmo tempo em que vê, sobre os olhos pétreos e vazios do anjo, o toque macio de vida, no pouso dos pássaros que, no côncavo da pedra, encontram abrigo para se aninhar.

O eu que percebe o movimento das marés é o mesmo que vê, no desenho do vôo dos pássaros, uma árvore voando na tempestade; vê a praia como um enorme olho que se abre e fecha sobre o firmamento, o rei sol sendo subjugado pelas pálpebras reticentes da noite, atribuindo vida à mais inerte das artes. O outro olhar permanece estático e, mesmo de olhos abertos, não vê; atordoado, apenas adivinha “errôneas suposições”.

O tu é consciente, diurno, de olhar estático como o do anjo. Consegue tocar, mas não escutar, pois escutar seria a extensão dos sentidos, a abertura para receber do outro (*trembles th'ears' eremite*), o prolongamento, o sair de si do qual não é capaz. “Teus sentidos são estranhos demais para me deleitar”, diz o poema. (*touch I might touch. But hearing's thence long leagues of thee, where wilderness increase*). O tu poderia até sentir o toque, mas não poderia escutar, uma vez que não consegue ultrapassar o nível da “floresta carnal, enervada, sem rastro”, para se sobrepor aos sentidos e poder escutar as vozes além do atordoamento. Seus olhos só vêem o que o lhe é aportado por aquele que lhe é estranho, como “pássaros macios e brilhantes” que chegam de um vôo distante e aleatório e aninham-se nas suas órbitas.

Mais uma vez, o eu então deposita os olhos sobre os olhos do outro (enterrado e vigiado pelo anjo de pedra), buscando o segredo na estrutura do vazio. O olho interior percebe as vagas verdades deixadas no espaço entre um movimento e outro, entre um deslocamento e outro, e contempla ali o segredo: é “seu próprio tradutor do instante”, apreendendo nesse momento, nos espaços das reticências, a unicidade entre o mar, o céu e o olhar, a harmonia do olhar ritmado com o movimento da própria terra e da vida. O movimento do sol que entra na terra reticamente, o da noite descendo e o movimento de fechar os olhos suavemente no momento em que parecemos compreender alguma coisa profundamente, justaposto àquele em que os olhos de pedra do anjo se avivam, com os veios azuis que fluem da íris da poeta, completando o círculo imagético dos três poemas.

Quando a sensibilidade é tocada e não se consegue escutar, resta a apreensão do relance (*its instant own translator*), a imagem que instiga a imaginação e nos projeta para a riqueza das cores e da múltipla pertença no horizonte distante. É ato de observar, de ver o outro, de entender os vazios, entre o subir e o descer das marés, entre a vigília e o sonho, entre o final do dia e o anoitecer, entre uma reticência e outra, que permite a dissolução do estranhamento entre o eu e seus outros para que o sujeito desfrute da sua plenitude através do exercício da alteridade e da visão menos vaga do outro, que é a de si próprio.

E, como diz o poema, “não mais estranhos”, tornam-se, finalmente, capazes de “olhar para dentro”, por cima desses claros ninhos ósseos, (*either above thee or thy gravestone's graven angel, eyes I'll stay and stare*), onde espirais de molas de aço então se rompem. É o olhar que se desautomatiza, uma vez que os olhos mecânicos, esbugalhados, transformam-se em pêndulos, balançando no ar, finalmente em sintonia com os outros movimentos do poema:

da maré, dos pássaros, da terra girando, do sujeito poético consciente de que o chão sobre o qual pisa não é fixo, mas escorregadio e flutuante, do olhar da poeta percorrendo os espaços, justapondo imagens e emblematizando a ambigüidade da visão liberada, móvel, inquieta, que retém, modifica e recria constantemente as imagens percebidas e reescritas ao longo de toda sua vida de viajante, de poeta, pintora e tradutora.

Como foi dito acima, esses três poemas escritos na juventude podem ser considerados uma poética de Elizabeth Bishop, presente em toda sua obra: na poesia, na pintura e na tradução³⁶⁹, centradas no olhar, na visualidade, na mobilidade e na pluralidade dos modos de apreensão e de expressão do real através da arte, a mediação intersubjetiva pela qual passa todo o processo de leitura, de interpretação de um sujeito em constante movimento.

Sua arte resulta do ato de olhar: acima, através, por cima, para dentro, direta ou obliquamente, que lhe capacita traduzir os instantes apreendidos nos múltiplos espaços percorridos, ver além do toque, escutar além do atordoamento selvagem, vencer a opacidade da matéria significante, liberar o olhar, aceitar sua natureza oscilante, deixar-se sensibilizar pelos traços suaves que as plumas dos pássaros sutilmente escrevem sobre a retina e aproximar a escuta daquilo que querem dizer.

³⁶⁹ Quanto aos contos e às cartas, como não constituem o *corpus* central desse trabalho, serão aludidos ocasionalmente, quando em relação mais direta como os textos e as telas aqui analisadas. Das cartas, tanto das que estão publicadas no volume *One Art*, como várias outras ainda não publicadas, parte do acervo da *Vassar College Library, Special Collections*, e da *New York Public Library*, foram retiradas informações que vêm complementar as posições críticas e teóricas de Elizabeth Bishop e da linha argumentativa do trabalho.

4.3.2 *The Bight*³⁷⁰

Dans une ténébreuse et profonde unité,
 (...)

 Ayant l'expansion des choses infinies,
 Qui chantent les transports de l'esprit des sens.
 Charles Baudelaire – *Correspondances*

Heureux celui
 (...)

 qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 le langage des fleurs et des choses muettes!
 Charles Baudelaire – *Élevation*

As if, as if, as if the disparate halves
 Of things were waiting in a betrothal known
 To none, awaiting espousal to the sound
 Of right joining, a music of ideas, the burning
 And breeding and bearing birth of harmony,
 The final relation, the marriage of the rest.
 Wallace Stevens, *Study of Images*

One can smell it turning to gas.
 If one were Baudelaire one
 Could probably hear it turning to marimba music.
 Elizabeth Bishop – *The Bight*

Si en la naturaleza si hubiera dado desde siempre
 algo como papel o la tinta, quizá nos hubiéramos
 acostumbrado a hacer un dibujo, un pictograma
 como retrato del retrato. Dibujar y escribir se
 hubieran dado, entonces, antes que el hablar.

Ott Aicher

The Bight

At low tide like this how sheer the water is.
 White, crumbling ribs of marl protrude and glare
 and the boats are dry, the pilings dry as matches.
 Absorbing, rather than being absorbed,
 the water in the bight doesn't wet anything,
 the color of the gas flame turned as low as possible.
 One can smell it turning to gas; if one were Baudelaire
 one could probably hear it turning to marimba music.
 The little ocher dredge at work off the end of the dock
 already plays the dry perfectly off-beat claves.
 The birds are outsize. Pelicans crash
 into this peculiar gas unnecessarily hard,
 it seems to me, like pickaxes,
 rarely coming up with anything to show for it,
 and going off with humorous elbowings.
 Black-and-white man-of-war birds soar

³⁷⁰ A Enseada.

on impalpable drafts
 and open their tails like scissors on the curves
 or tense them like wishbones, till they tremble.
 The frowsy sponge boats keep coming in
 with the obliging air of retrievers,
 bristling with jackstraw gaffs and hooks
 and decorated with bobbles of sponges.
 There is a fence of chicken wire along the dock
 where, glinting like little plowshares,
 the blue-gray shark tails are hung up to dry
 for the Chinese-restaurant trade.
 Some of the little white boats are still piled up
 against each other, or lie on their sides, stove in,
 and not yet salvaged, if they ever will be, from the last bad storm,
 like torn-open, unanswered letters.
 The bight is littered with old correspondences.
 Click. Click. Goes the dredge,
 and brings up a dripping jawful of marl.
 All the untidy activity continues,
 awful but cheerful.

Sentir a unidade profunda, escutar a expansão das coisas infinitas, ouvir o movimento do espírito e dos sentidos, compreender os códigos da natureza e dos silêncios: se fôssemos o poeta, diz a poeta, talvez o pudéssemos.

Os dois sujeitos que se manifestam em *Three Sonnets for the Eyes* continuam presentes em *The Bight*. O primeiro, que percebe as correspondências dentro da unidade profunda contida na imagem da enseada, microcosmo que permite ver e sentir o todo, e o segundo, que racionaliza sua própria posição de sujeito observador, consciente da limitação, mas que, nem por isso, deixa de expressar o desejo de romper os espaços e de transcender os limites dos sentidos e da racionalidade, ser capaz de sentir o cheiro de uma chama transformando-se em vapor, de escutar o ritmo essencial do processo do vapor transformando-se em música, até elevar-se à condição de definir essa movimentação desordenada (*untidy activity*) da vida como terrível, mas, ao mesmo tempo, agradável (*awful but cheerful*).

Se, por um lado, Elizabeth Bishop declara-se leitora e admiradora de Baudelaire³⁷¹, por outro, sublinha sua diferença, declarando seus intertextos, ao mesmo tempo singelos e eruditos. Singelos, na forma como expressa sua “apreensão direta da realidade”, uma *female Wordsworth*, como se autodenominou; eruditos na sua vinculação ao Simbolismo francês, de forma indireta ao imagismo norte-americano, a Baudelaire, Mallarmé, T. Eliot, E. Pound,

³⁷¹ *One Art*, p. 395.

Wallace Stevens, conformados dentro de uma sólida educação humanista. Elizabeth Bishop foi tradutora de Aristófanes, leitora dos poetas provençais, da literatura europeia medieval, profunda conhecedora e admiradora da poesia setecentista, especialmente dos poetas metafísicos, como George Herbert, talvez o seu principal intertexto, estudiosa de G. M. Hopkins, sobre o qual escreveu um famoso ensaio crítico, profunda conhecedora de W. B. Yeats, Wallace Stevens, amiga de Auden, e. e. cummings, Marianne Moore, além de seus amigos e confidentes Robert Lowell, conforme citado anteriormente, e de Louise Bogan, só para citar os mais significativos. Ao nomeá-los, ressalto a legitimidade da palavra de uma poeta com plena consciência de sua própria inserção no contexto literário em que viveu e atuou, e que, ao dizer *If one were Baudelaire*, declara, ao mesmo tempo, sua inclusão histórica na modernidade poética e sua autonomia como poeta e artista. Baseados nisso, entendemos que sua obra resulta não só de uma profunda sensibilidade, como também de uma maturidade literária incomum. A aparente simplicidade de suas formas traz sempre uma consciência teórico-crítica subjacente coerente, em correspondência direta com seus princípios artísticos e poéticos.

Consideramos *The Bight* um poema-chave nesta reflexão, uma vez que se constrói sobre um jogo de correspondências e de analogias, dois conceitos que sustentam nossa hipótese de tradutibilidade entre poesia e pintura. Como lembra Henry Weinfield³⁷², no reino da poesia, as fontes irracionais³⁷³ parecem operar de acordo com o duplo processo de condensação e de associação – processo analógico experienciado como demoníaco por sua qualidade obsessiva, pois, uma vez posto em movimento, é quase impossível de ser interrompido; recusa-se a chegar a qualquer sentido fixo, por virtude de um processo analógico, tematizado no próprio poema. Mesmo levando em conta o princípio de que poesia é feita com palavras, no processo analógico que se instaura a partir dessas mesmas palavras, as sensações provocadas pelos elementos que remetem à audição e ao visual permanecem simultaneamente conectadas umas às outras, ao mesmo tempo em que, como diz Weinfield, se independizam para formar novos poemas, novas imagens.

³⁷² In: MALLARMÉ, S. *Collected Poems*. Translated with a commentary of Henry Weinfield. London, England: UCP, 1994. p. 246.

³⁷³ “Lé Démon de l’Analogie”, de Stéphane Mallarmé, “The Imp of the Perverse”, de Edgar Allan Poe, traduzido como *Le Démon de la Perversité*, por Charles Baudelaire, textos que remetem ao *Daimon* grego, de Sócrates, espírito, musas, do reino da poesia ou, mais contemporaneamente, a própria alteridade.

Ott Aicher, em *Analógico y digital*³⁷⁴, ressalta o pensar em imagens, um pensar visual diametralmente oposto à tradição científica da idade moderna, segundo a qual perceber e pensar são coisas distintas, e recupera a noção renascentista, posteriormente combatida por Descartes que dispensou a faculdade da visão como forma de conhecimento. Para Aicher,

Ver es mucho más complejo de lo que la disposición de una serie de ensayos ópticos y físicos nos da a entender. (...) No se trata propiamente de un órgano, el ojo, sino de un proceso, el ver. (...) no vemos con el ojo, sino con el cerebro. Por el ojo penetran señales ópticas, datos físicos como claro y oscuro, y colores que van del rojo al violeta. Con el ojo vemos árboles, un gran número de árboles; con el cerebro vemos el bosque.³⁷⁵

Temos dois cérebros, diz Aicher: um digital e outro analógico. Em um, Descartes, no outro, Blaise Pascal, que introduziu outro tipo de entendimento, que é o coração. O que se depreende claramente da crise do pensamento racional se apresenta como a de uma forma de pensamento que tentou eliminar o ver como parte do pensar. E, continua ele,

en nuestra más reciente historia de la cultura, hemos intentado librarnos de una mitad de nuestro cerebro, de la mitad intuitiva, del pensar visual. No contaban ya la imagen, la evidencia y el entendimiento, sino la demostración. (...) debemos ampliar la cultura del cálculo con la cultura de la visión.³⁷⁶

Digital, segundo Aicher, significa trabalhar com cifras; analógico, com comparações. O procedimento digital apreende quantidades, o analógico mostra a qualidade. O pensar lógico é como uma operação de cálculo: a partir de premissas se tiram conclusões. As significações degeneram a um valor que é elaborado segundo as regras operativas. O final é como uma fatura. O pensar analógico remete ao múltiplo. Só se pode comparar se houver, no mínimo, duas coisas. Da comparação se obtêm entendimentos, não resultados. Emitem-se juízos, não se tiram conclusões. Só a contemplação permite ver paisagens inteiras, mas, para isso, nosso pensar necessita de outras ferramentas, outro princípio. A exatidão dos métodos não serve mais, diz Aicher, o que nos remete a Paul Klee quando se refere às ferramentas das quais dispomos para formular a expressão da percepção múltipla: “Sonho com uma obra de ampla respiração, que compreenda todo o âmbito do elemento, do objeto, do significado, do estilo (...)”³⁷⁷.

³⁷⁴ *Analógico y digital*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

³⁷⁵ Idem.

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ KLEE, P. Op. cit., p. 54.

Dessa forma, Klee revela seu desejo de plenitude e de universalidade artística. Mas, como ele mesmo diz, em *Sobre a Arte Moderna*, “nos faltam os meios para discutir sinteticamente uma simultaneidade pluridimensional”.³⁷⁸

O que vemos, diz Aicher, vemos sobre o pano de fundo do nosso próprio saber, da memória. *Veo, luego pienso*. O ver é entendido como um processo, como um sistema complexo de percepção: ver, entender, reconhecer, pensar. O ver passa a ser uma função do cérebro, da memória e da cultura, da subjetividade. Portanto, não é o olho, mas o homem que vê³⁷⁹. De toda a maneira, a maioria das palavras são imagens e, ao ouvir uma linguagem, um fluxo de imagens se forma. É a ordem, a gramática, que constitui o sentido, enquanto que o pensar pictórico não é linear, vê superfícies, imagens, diagramas, mapas. Não tira conclusões, mas vê conexões, referências, analogias, relações. Do retrato da árvore em nossa memória criamos um novo retrato: a palavra. É a imagem traduzida a signos sonoros.

A comunicação analógica produz compreensão, pois está acoplada à percepção sensorial, antes de tudo, com o ver. Sua dimensão científica é a geometria, a matemática das posições, não das magnitudes. Há um estreito acoplamento entre percepção visual e pensar, precisamente a visão analógica. E, para isso, é fundamental a existência de um campo relacional que pressupõe uma acolhida qualitativa de realidades. “Cualidad no es otra palabra para relación, analogía. Donde hay relaciones está la comparación, la valoración, la cualidad.”³⁸⁰

Pensar e perceber podem ser separados conceitualmente, mas, no fundo, trata-se de aspectos de um mesmo processo. Quando, à noite, se acende a luz, deveríamos perceber a mesa branca como amarela, porque a luz da lâmpada é amarela, mas o cérebro sabe que a mesa é branca e faz com que se produza um líquido azul, um filtro azul, por assim dizer, que lhe devolve sua cor branca. Pensamos em imagens, não entendidas aqui como imagem pintada, mas como marco com diferentes conteúdos que são simultaneamente perceptíveis e comparáveis e, portanto, valoráveis. Os mapas também devem ser vistos como imagens,

³⁷⁸ Idem, p. 51.

³⁷⁹ O cérebro é um órgão de produção e de elaboração de imagens, está ocupado por imagens, porque vê e julga através delas. Ele compara imagens. No hemisfério direito, não só combina imagens, mas vive delas, é um arquivo. Pensar “podría, por tanto, se describir como la comparación de imágenes, las que se ve y las que se han visto”. Estas informações, diz Ott Aicher, são ainda mais interessantes ao saber-se que o outro hemisfério, o esquerdo, está ocupado por um centro de linguagem, com uma estrutura de entendimento completamente diferente. Não vê imagens, mas frases. Pensa linearmente, de palavra em palavra, de conceito em conceito, é um cérebro de álgebra, não de geometria.

³⁸⁰ AICHER, O. Op. cit., p. 77.

assim como nossas porções de reminiscências, nossas ilusões, nossos sonhos. O decisivo é a percepção de diferentes conteúdos, uns ao lado de outros, que se deixam comparar, que produzem uma analogia. Se no século XX o homem aprendeu de novo a linguagem visual, reaprendeu a ler signos, figuras, cores, formas, estruturas, imagens. O pensar em imagens também está repleto de conclusões analíticas, e até o mais científico de todos os textos se fundamenta em representações, em paisagens.

Ao afirmar que o homem é “um ser analógico, não digital”, Aicher refere-se à diferenciação entre compreender e conhecer, introduzida pela fenomenologia, apoiada na diferenciação entre o entendimento e a razão³⁸¹. No capítulo sobre a leitura das partituras, por exemplo, Aicher lembra que Bach podia ler uma partitura seguindo critérios visuais. Enxergava-a como uma imagem e a corrigia como um desenho, segundo sua estrutura gráfica. A música lhe aparecia como uma imagem e a plasmava fazendo anotações gráficas. Lia as anotações como entrelaçamentos e redes, como figuras, como campos gráficos relacionais e fazia uma interessante comparação das notas musicais superpostas em uma orquestra ou em acordes, como uma faixa analógica. Diz-se que um acorde pode ser lido mais como uma imagem formada por uma acumulação de elementos visuais do que como uma sucessão de valores. Reconhece-se um som global, a imagem sonora, e não notas isoladas: “Oír y contar, leer y calcular, leer y sentir están siempre relacionados con representaciones, luminosidades, espacios, estructuras, analogías y paisajes”³⁸².

É, no entanto, no capítulo intitulado “Honroso Funeral para Descartes” que o autor mais diretamente se refere às limitações do método cartesiano do conhecimento. Descartes, diz Aicher, caiu na própria armadilha, pois queria a verdade e a obteve na medida em que ela é apreensível em cifras. A partir da lógica cartesiana, perdeu-se o mundo como um todo, e tudo o que realmente percebemos, o que nos rodeia, todo o mundo que podemos experimentar, que vemos e que também podemos entender, não é um mundo exato, definido. A vida, porém, não aspira à exatidão, mas ao desenvolvimento e ao acordo. Neste sentido, a tendência do nosso espírito à precisão é significativa, mas não é mais que um caminho, um aspecto para alcançar a correlação entre nós mesmos e o nosso entorno que está em permanente evolução. O mundo

³⁸¹ No capítulo sobre Buridán e Peirce, Ott Aicher afirma que esses dois pensadores são os principais teóricos que se posicionaram contra a idéia de que os conceitos são o material do pensar. Buridán considerou o pensar já não tanto como um manejo da linguagem mas como um comparar imagens e representações. Peirce, por sua vez, diz que a representação se faz imagem mental em contraposição à imagem real. À imagem mental chama de ícone, que só existe na consciência, e que só com estas imagens se pode pensar.

³⁸² AICHER, O. Op. cit., p. 106.

real é o mundo dos fenômenos. Compreendê-lo significa olhar e escutar, não saber de antemão o que acontecerá. A ciência e a técnica são próteses que mostram o geral, não o acontecimento, mas o mundo, a vida, a história estão constituídos de acontecimentos. Aicher sustenta também a posição kantiana de que nossa experiência do mundo não nasce em primeiro lugar pela razão, mas por nossa sensibilidade, e a liberdade do ser humano não é encontrar a verdade, mas incorporar-se ao mundo de fins e de propósitos como sujeito autônomo, mas em compenetração com perspectivas de sentido.

O regresso às coisas da vida cotidiana libera a figura que está dentro da coisa, pois, como diz Aicher, os aspectos mais importantes das coisas estão ocultos pela sua simplicidade e cotidianidade. Cabe a nós desdobrá-los; a profundidade filosófica não se encontra com novas palavras, mas se demonstra ao manifestar, descrever e explicar o cotidiano. O grande reside no comum e no corrente.

Se a linguagem não é um retrato do mundo, mas um retrato das imagens que retratam o mundo, e, como diz E. H. Gombrich, em *Arte e Ilusão*, a arte se origina da arte, a linguagem é uma tradução acústica das imagens visuais, e a poesia pode ser uma versão da pintura, e vice-versa. A relação da linguagem com o mundo é sempre indireta, e pensar é elaborar imagens. Pensar significa comparar imagens e constatar diferenças. A forma dessa comparação é novamente uma imagem, mas uma imagem de uma relação.

Uma vez dissolvidas as fronteiras entre as formas concretas e subjetivas de percepção do real, e aceitas a possibilidade de escutar as cores³⁸³ e a natureza textual da pintura, libera-se o trânsito dos significados entre as duas linguagens que passam a se identificar através de analogias, permitindo, mesmo que parcial e provisoriamente, a tradução,

Outro texto que analisa as relações entre a poesia e a pintura sob a perspectiva das relações analógicas é *El signo y el garabato*, de Octavio Paz, especialmente no capítulo “Presencia y Presente: Baudelaire Crítico de Arte”, no qual, ao comentar a crítica de Baudelaire sobre Delacroix, conclui dizendo que:

Ver un cuadro es oírlo: comprender lo que dice. La pintura que es música, también y sobre todo el lenguaje. La idea de lenguaje contiene la de la traducción: pintor es

³⁸³ Sobre isso, ver KANDINSKY, W. A sonoridade amarela. In: *Mirada retrospectiva*. Buenos Aires: Emeçé, 2002.

aquél que traduce la palabra en imágenes plásticas: el crítico es el poeta que traduce palabras las líneas y los colores. El artista es el traductor universal.³⁸⁴

Tal tradução, segundo ele próprio, é transmutação e consiste na interpretação dos signos não lingüísticos por signos lingüísticos, ou vice-versa, e “cada una de las obras es realmente otra obra, no tanto una copia como una metáfora del original”³⁸⁵.

A diferença, diz ele, é notável fora da esfera do sensível, pois uma frase se traduz por outra frase, e um quadro se traduz por outra frase. O trânsito do sensível ao inteligível não se realiza no interior da pintura, mas fora dela. O sentido se desloca para um universo não pictórico, pois a linguagem da pintura é um sistema que encontra sua significação em outros sistemas. Todas as obras pictóricas, diz ele, apresentam dois níveis: o pictórico e o metapictórico. O primeiro, composto pelas relações das cores e das linhas, tece o segundo nível: um objeto real ou imaginário. O nível pictórico remete-nos a uma representação e esta a um mundo que já não é o mundo da pintura, uma vez que toda representação é simbólica. Quanto menos representativo for o objeto, menos pictórica será a pintura e mais se confundirá com a escritura.

Octavio Paz enfatiza as analogias entre a pintura e a poesia e diz que, no seio da experiência sensível, a analogia é perfeita. A partir de Baudelaire, diz Paz, “la relación se rompe: colores y líneas dejan de servir a la representación y aspiran a significar por si mismos”³⁸⁶. E, ao falar dessa ruptura nas conceituações da pintura a da arte moderna, afirma que a primeira “consecuencia de la ruptura fue la sustitución de la interpretación literal por la analógica, el fin de la crítica como juicio y el nacimiento de la crítica poética”³⁸⁷.

A analogia acaba sendo o sistema que, sem suprimir as tensões, as resolve “en un concierto”:

(...) es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación. Es conocimiento y, al mismo tiempo transmutación de la realidad. Por una parte es un arco que une distintos periodos históricos y civilizaciones; por otra parte es un puente entre lenguajes distintos: poesía, música, pintura. Por lo primero, sino no es ‘lo eterno’ es aquello que articula todos los tiempos y todos los espacios en una imagen que, al cambiar sin cesar, se prolonga, se perpetúa. Por lo segundo, convierte la comunicación en creación: lo que dice, sin pintar, la música y que, sin mencionarlo nunca expresamente, la palabra poética.³⁸⁸

³⁸⁴ PAZ, O. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1986. p. 31.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Idem, p. 34.

³⁸⁷ Idem.

³⁸⁸ Idem, p. 39.

A analogia moderna desemboca na dispersão de sentido, e “la traducción analógica es una metáfora en relación que engendra otra metáfora que a su vez provoca otra y otra: ¿qué dicen todas esas metáforas? Nada que no hay sido dicho por la pintura; la presencia se oculta a medida que el sentido se disuelve”³⁸⁹.

Na obra de Elizabeth Bishop, *The Bight* evidencia-se como um exemplo claro da sua visão analógica, na qual elementos aparentemente díspares são identificados como sinônimos figurativos. Nesse texto, todos os elementos descritos e narrados se interpenetram: sentidos, formas, cheiros, cores, brilhos. O acidente geográfico descrito conforma-se, no poema, em um espaço múltiplo: o da representação do real, uma pequena baía que se apresenta como um ecossistema harmonioso e auto-sustentável; o do poema como arte autônoma e auto-referenciada e o do espaço interior de um sujeito poético que, ao mesmo tempo em que miniaturiza o mundo, o expande no jogo incessante de analogias e correspondências que cria. O mesmo sujeito que transcende a todos esses espaços, da paisagem ou da página, vence a imobilidade e mantém-se aberto para outros espaços, mais além da enseada, como aqueles sugeridos pelas colas de tubarão, em forma de relha, pendurados sobre a cerca cujo metal reflete a luz do sol ao redor da enseada, aproximando, sutil e delicadamente, o exótico distante:

The blue-gray shark tails are hung up to dry
For the Chinese restaurant trade³⁹⁰,

assim como os barcos que, com um ar de amabilidade (*obliging air*) chegam do alto mar com sua carga de esponjas, (*absorbing rather than being absorbed*), trazendo à tona o fundo do mar através do forte cheiro que exala da porosidade dilatada desses animais-objetos.

Por outro lado, os pássaros que revoam sobre a enseada são grandes demais (*oversized*); mais do que simplesmente voar, chocam-se contra o vapor denso da baía. Não voam alto; movimentam-se, mas parecem presos à atmosfera densa retida pelos braços abertos da baía. Realizam um vôo vazio (*rarely coming with anything to show for it*); são meros significantes, formas mutáveis e plurivalentes em movimento, formas, machados (*pickaxes*) cortando o ar, tesouras (*like scissors on the curves*) abrindo-se e fechando-se, cotoveladas bem-humoradas (*humorous elbowings*), cuja função ali parece ser a de dinamizar o espaço, de maneira que as formas do real sejam sempre percebidas como outras. A superfície da água, o horizonte e o

³⁸⁹ Idem, p. 39.

³⁹⁰ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 60.

vapor que os envolve provocam uma sensação de unidade profunda, a escuta das coisas infinitas através dos códigos da natureza.

Tudo parece vir do fundo do mar, em pelo menos três tipos de movimentos: de circularidade, de horizontalidade e de verticalidade. Simultaneamente percebidos, criam um ciclo de correspondências formais, conceituais, ou puramente estéticas, analogias em que a dimensão espacial e a temporal se justapõem e se confundem: o vapor que exala de uma pequena chama, que se constrói apenas visualmente a partir da cor e da textura da água, se identifica com o ruído da draga que a poeta percebe como música.

Na maré baixa, o fundo do mar expõe sua estrutura profunda (*ribs of marl*), costelas desnudadas de barro sedimentado, resíduos que a draga também coleta e traz à tona. Os pássaros, mesmo que voem, permanecem como que retidos pelos braços da baía. A embarcação que chega de longe traz uma carga leve, animais transformados em objetos, também colhidos do fundo do oceano. A cerca, ao redor da enseada, delimita o espaço, mas, como outras imagens de cercas na poesia de Elizabeth Bishop³⁹¹, mais do que limite, elas constituem um limiar, com dupla pertença e dupla função. Delimita o espaço ao mesmo tempo em que registra a existência do outro lado. Nesse poema, mais do que fechamento, a cerca é uma conexão cintilante (*glinting*) entre o microcosmo da pequena baía e o outro distante.

Os barcos danificados, amontoados na baía (*little white boats are still piled up against each other*), assim como as cartas não respondidas empilhadas sobre a mesa (*like torn-open unanswered letters*), não cumprem o seu papel de ir e vir, levar, trazer, mediar: são meios imobilizados (*fragments of a vessel*)³⁹², linguagens inoperantes, veículos de sentidos rotos, diálogos interrompidos. E a enseada, que a tudo acolhe, resulta *littered with old correspondences*, de cartas antigas não respondidas, de embarcações avariadas, percursos paralisados.

Ironicamente, é a imagem da draga que sintetiza as unidades profundas e estabelece as correspondências entre a superfície e o fundo, entre a imagem descrita (pintada) pela poeta e os textos subjacentes que se tecem no ritmo do trabalho através das analogias e das correspondências entre o real, a arte e a subjetividade.

³⁹¹ Ver, por exemplo, Twelfth Morning or What You Will. In: *The Complete Poems*, p. 110.

³⁹² BENJAMIN, W. The Translator's Task. In: SHULTE, R.; BIGUENET, J. *Theories of Translation*. Chicago: Chicago UP, 1992. p. 71.

Navio que não navega, a draga é concebida para permanecer. Confinada ao lugar, ela, no entanto, representa a ação, a recriação e os desdobramentos das imagens do poema. Presa que está ao fundo, por um longo e pesado cordão umbilical, não circula sobre a superfície, não se desloca a lugares distantes. Retira os resíduos acumulados nas profundezas para trazê-los à tona e dar-lhes nova função: aterrar as margens, alargá-las, permitir a navegabilidade. Seu ritmo é dissonante (*off-beat*), é contraponto ao silêncio da água imóvel, é movimento, é trabalho dentro do microcosmo da enseada, cuja vida vibra ao ritmo desajeitado, mas estimulante:

All the untidy activity continues,
Awful but cheerful.³⁹³

E diante do espaço circular da enseada³⁹⁴ que acolhe, retém e abriga, nasce o poema, espaço circular de significação múltipla, emblemático de outro espaço, o da interioridade, regaço que também acolhe e abriga as formas subjetivas de inter-relacionar as unidades profundas e de *reordenar* o mundo, traduzindo, dando voz

To the *intentio* of the original not as a reproduction, but as harmony, as a supplement to the language (...), as its own kind of *intentio*.³⁹⁵

Em a Tarefa do Tradutor, Walter Benjamin constrói, sobre a metáfora de uma embarcação fragmentada, a noção do texto desconstruído:

Fragments of a vessel which are to be glued together must match one another in the smallest details. (...) in the same way a translation (...) must lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments of a vessel.³⁹⁶

Linguagem através da qual é possível vislumbrar as correspondências teóricas subjacentes entre o lirismo do poema e a visão de mundo de Elizabeth Bishop, metaforizada no microcosmo da enseada, onde as palavras parecem traduzir as imagens compostas na sua retina, num processo de tradução do qual o texto original é a própria paisagem, ressimbolizada, no entanto, pelo olhar e pela mão da poeta-pintora. Entre o real observado, a simbolização das imagens criadas e a composição do poema, a intenção do original parece ser suplementada e desdobrada pela tradução, *lovingly, and in detail*, processo no qual a poeta se

³⁹³ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 61.

³⁹⁴ Garrinson Bight, Key West, Florida, USA.

³⁹⁵ BENJAMIN, W. *The Translator's Task*. In: SHULTE, R.; BIGUENET, J. Op. cit. p. 79.

³⁹⁶ Idem.

instaura como co-criadora do universo que habita; sua percepção harmonizadora incorpora o modo original de significação da linguagem da própria natureza; o poema é transparente, exatamente como Benjamin pretende que seja uma tradução verdadeira (*a real translation is transparent*³⁹⁷), não encobre o original, não bloqueia a luz, permite que a língua pura brilhe na versão interlinear, na qual a literalidade e a liberdade recriadora coexistem, e onde o sentido, na sua significação poética, não está restrito ao significado, mas “derives from the connotations conveyed by the word chosen to express it”³⁹⁸.

³⁹⁷ Idem.

³⁹⁸ Idem, p. 79.

4.3.3 Brazil, January 1, 1502

O might some verse with happiest skill persuade
 Expressive picture to adopt thine aid!
 What wondrous drafts might rise from every page!
 What other Raphaels charm a distant age!
 (...)

The sisters arts shall nurse their drooping fire;
 Each from his scenes her stores alternate brings,
 Blend the fair tints, or wake the vocal string³⁹⁹.

Brazil, January 1, 1502

... embroidered nature ... tapestried landscape.
Landscape into Art, by Sir Kenneth Clark

Januaries, Nature greets our eyes
 Exactly as she must have greeted theirs:
 Every square inch filling with foliage –
 Big leaves, little leaves, blue, blue green and olive,
 With occasional lighter veins and edges
 Or a satin overleaf turned over;
 Monster ferns
 And silver-gray relief,
 And flowers, too, like giant water lilies
 Up in the air – up, rather in the leaves –
 Purple, yellow, two yellows, pink,
 Rust red and greenish white;
 Solid but airy; fresh as if just finished
 And taken off the frame.

A blue-white sky, a simple web,
 Backing for feathering detail:
 Brief arcs, a pale –green broken wheel,
 A few palms, swarthy, squat, but delicate;
 And perching there in profile, beaks agape,
 The big symbolic birds keep quiet,
 Each showing only half his puffed and padded,
 Pure-colored or spotted breast.
 Still in the foreground there is Sin:
 Five sooty dragons near some massy rocks.
 The rocks are worked with lichens, green moonbursts
 Splattered and overlapping,
 Threatened from underneath by moss
 In lovely hell-green flames,
 Attacked above
 By scaling-ladder vines, oblique and neat,
 one leaf yes and one leaf no (in Portuguese).

³⁹⁹ *Shakespeare and the sister arts*. (1743 William Collins (1721-59), from na Epistle Addressed to Sir Thomas Hanmer, on his edition of Shakespeare Works').in: HOPKINS, David. *The Routledge Anthology of Poets on Poets- Poetic response to English poetry from Chaucer to Yeats*. London: Routledge, 1994.

The lizards scarcely breathe; all eyes
 Are on the smaller female one, back-to,
 Her wicked tail straight up and over,
 Red as a red-hot wire.

Just as the Christians, hard as nails,
 Tiny as nails, and glinting,
 In creaking armor, came and found it all,
 Not unfamiliar:
 No lover's walks, no bowers,
 No cherries to be picked, no lute music,
 But corresponding, nevertheless,
 To an old dream of wealth and luxury
 Already out of style when they left home –
 Wealth, plus a brand – new pleasure.
 Directly after Mass, humming perhaps
 L'Homme armé or some such tune,
 They ripped away into the hanging fabric,
 Each out to catch an Indian for himself –
 Those maddening little women who kept calling,
 Calling to each other (or had the birds waked up?)
 And retreating, always retreating, behind it.

Elizabeth Bishop introduz seu poema *Brazil, January 1st, 1502* com uma epígrafe de Kenneth Clark através da qual o lemos, buscando compreender da natureza pictórica da poesia de Elizabeth Bishop, e valendo-nos dele como mais um exemplo de que seu processo criativo, centrado na visualidade, conforma-se simultaneamente nas expressões verbal e pictórica, razão pela qual sua pintura e sua poesia aportam um alto grau de tradutibilidade a ser comentado no decorrer deste capítulo.

A forma como Elizabeth Bishop descreve a paisagem brasileira remete o leitor às imagens do paraíso idealizado, representado pelas tapeçarias suspensas nos palácios europeus, num misto de exotismo da mata virgem da costa do Brasil do século XVI com os conceitos europeus do *hortus conclusus*, muitas vezes representados pelas chamadas *verdure tapestries*, as quais reproduziam a exuberância das formas do novo mundo; além disso, também são muitas as descrições documentadas pelos navegadores e pinturas da costa da terra de Vera Cruz, encontradas em documentos literários e históricos ou em telas retratando os primeiros contatos dos portugueses com o lugar e os habitantes da costa brasileira.

Diz a epígrafe:

(...) embroidered tapestry...tapestried landscape⁴⁰⁰,

retirada do livro *Landscape into Art*⁴⁰¹. Entre o título *Brazil, January 1st, 1502* e a epígrafe, encontra-se não só a gênese do poema, como também da poética de Elizabeth Bishop. Os conceitos de texto, tela, tecido, tapete estão de tal forma imbricados nesse poema, que justifica ser ele destacado como emblemático das formas de apreensão e de recriação da paisagem na arte de Elizabeth Bishop e exemplar da íntima dialética entre as duas linguagens que a poeta e pintora utiliza. O fato de que a paisagem aqui não se apresenta unicamente descrita ou pintada, mas também tramada nos fios da tapeçaria, arte considerada fundadora⁴⁰², à qual se referem o ensaio de Clark e o poema de Elizabeth Bishop, marca o nosso ponto de partida para a leitura desse poema⁴⁰³.

Considerada sob a perspectiva da tradução, pergunta-se qual é o texto original ao qual a tradução se remete: natureza, tela, tapete ou textos, um documento literário, histórico?

⁴⁰⁰ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 91.

⁴⁰¹ *Landscape into Art* é o título original do livre de Kenneth Clark. Consultamos a edição italiana: CLARK, K. *Il paesaggio nell'arte*. Milano: Garzanti, 1962. Esse livro é uma coletânea das conferências proferidas por Clark na universidade de Oxford, na cátedra de História da Arte.

⁴⁰² Ver *Enciclopedia Universalis*, v. 17, p. 696).

⁴⁰³ Nenhuma outra arte reflete melhor a mentalidade humana, seja em termos religiosos ou profanos. A tapeçaria é uma superfície colorida que traduz um modelo por meios de fios de lã ou seda, ou ouro, e depende estreitamente da pintura. Com leis diferentes da arte da pintura, reaviva o espaço, e suas modalidades de execução impõem uma transposição da pintura, que, no entanto, vai além da mera cópia, uma vez que implica o entrelaçamento, o movimento que atravessa a tela, vertical e horizontalmente; a linha sobe e desce marcando os pontos, que, ao inverso do ponto geométrico, torna-se visível à medida que se move. O desenho é traduzido pelos fios da trama de variadas cores que atravessam o fio cru da corrente, amontoando-se para dissimular a própria corrente que lhe dá sustentação. Na obra de tapeçaria pronta não se pode determinar sobre qual base foi tecida, uma vez que a execução não se processa por justaposição, mas por interpenetração de diferentes tons por meios de hachuras e battages. Durante a Idade Média, as tapeçarias desempenhavam funções semelhantes às dos afrescos italianos, com a vantagem da mobilidade que lhes permitiam ser transportadas para diferentes espaços. Nos séculos XVII e XVIII, passaram a reproduzir pinturas, especialmente em Paris e em Bruxelas; ao final do século XVIII chegam a um período de decadência da tapeçaria como arte, uma vez que passara a ser cópia servil da pintura, somente resgatada pelo trabalho de revitalização da tapeçaria desenvolvido por William Morris, quando então volta aos modelos medievais, reduzindo as cores e suprimindo a perspectiva. A tapeçaria contemporânea iniciou a transcrição em lã de obras pictóricas, como por exemplo, de Picasso e Le Corbusier, vistas, porém, como mutações da pintura, além de muitas outras obras que resistem à classificação de gênero, como, por exemplo, *Polynésie*, de Henri Matisse. Há alguns exemplos interessantes baseados nas obras de Calder, Brassáí, Chagall, São João da Cruz durante os anos 60 e 70 do século XX. Pablo Picasso, Henri Matisse, George Braque, Fernand Léger, Joan Miró são alguns exemplos de pintores que permitiram que suas pinturas fossem reproduzidas em tapeçaria. A tapeçaria contemporânea parece ter redescoberto os múltiplos papéis físicos e metafísicos do tecer, quando a obra tecida restabelece-se como totem, e como símbolo. É interessante salientar o fato de que, nos anos 70, a tapeçaria redescobre sua vocação pelo viés do detalhe, pelas analogias da estrutura entre todos os tipos de tecidos: a pele das folhas, as raízes, os nervos. Alguns chegam a ter por modelo de tecido (tissage) os ritmos de multiplicação celular. Sheila Hicks afirma que a estrutura aglutina uma grande quantidade de tecidos dobrados como se estivessem dentro de armaduras de outros tempos. (*Enciclopedia Universalis*, v. 17, p. 696, *Encyclopaedia Britannica*, v. 17, p. 1055-67).

O poema é constituído de três momentos distintos, como se fossem três telas pintadas, ao mesmo tempo paralelas e sobrepostas. Desde o início da primeira estrofe, as palavras parecem escorrer pela página como manchas deixadas por um pincel úmido de cores que vão tomando forma em pequenas ou gigantescas folhas, azuis, verde-azulado, verde oliva, com suas veias expostas, seus avessos acetinados virados para cima (*satin underleaf turned over*), mostrando-se, em flores suspensas (*giant water lilies up in the air*), purpúreas, em tons de amarelo, rosado, vermelho enferrujado, branco esverdeado. O texto apresenta-se sobre a página com a frescura de um quadro recém pintado, com as tintas ainda molhadas, retirado da moldura, um texto-tela, pura *ecfrase*, a paisagem escrita, o espaço descrito (*fresh as if just finished and taken off the frame*)⁴⁰⁴.

Apesar de o título ser uma alusão à data do descobrimento do Rio de Janeiro, marcando, portanto, seu tempo real e histórico, o período de mais de quatro séculos parece ser eliminado no poema, uma vez que o impacto causado pela paisagem sobre a poeta parece ser o mesmo que a exuberância da natureza causou sobre o estrangeiro invasor de 500 anos antes (*Januaries, Nature greets our eyes exactly as she must have greeted theirs*). Essa projeção para o passado surte o efeito de apagamento, em primeiro lugar, do tempo histórico transcorrido entre o descobrimento da baía da Guanabara, em 1502, pelos navegadores portugueses e o momento que Elizabeth Bishop vive no Rio de Janeiro dos anos 60, e, em segundo lugar, da própria natureza cursiva da linguagem verbal, porque, mais do que narrar fatos, a poeta pinta com as palavras. Emana do texto um lirismo mesclado de um tempo estático, de um espaço móvel, conforme característica da arte da tapeçaria anteriormente mencionada, e de um sujeito em deslocamento por diferentes espaços e tempos, emblematizados na paisagem entrelaçada nas tramas e nuances dos fios de uma memória construída na erudição e na sensibilidade, movida pelo desejo de permanecer, de vencer o esquecimento.

Na minúcia do fragmento descrito, a poeta penetra na intimidade da paisagem, domina o estranhamento do exótico estrangeiro, ressimbolizado no poema; o texto é percebido como uma clara dimensão espacial onde Elizabeth Bishop visualiza a paisagem que já não existe, constrói um passado imaginado e, ao pintar com as palavras, imobiliza um tempo que elege como significativo, congela a impressão, reescrevendo a história sob o

⁴⁰⁴ Essa imagem parece ser também uma reprodução das chamadas “*verdure tapestries*”, também chamada de “tapeçarias de jardim”, que tinham por desenho básico as formas das plantas e se tornaram muito populares no século XVI. No final do século XVII, a paisagem foi incorporada, especialmente, pelas fábricas de Aubousson e de Lille na França. (*Encyclopaedia Britannica*, v. 17, p. 1055).

ângulo interno, de dentro do próprio espaço descrito, no interior do qual, no entanto, o mistério permanece. Tem-se a impressão de que Elizabeth Bishop descreve, narra ou pinta, não só nesse como em outros poemas, não exatamente a paisagem que vê ou que imagina, mas os mistérios que contém, os efeitos que surtem e as reações a esses mistérios percebidos nos rastros do indizível, do irrepresentável, do intraduzível.

Na verdade, esse é um texto que nos leva a refletir mais profundamente sobre a tradução entre as duas artes, também sob o ponto de vista do original e da cópia, da representação criativa e recriadora, sobre a natureza da obra de arte, sobre intertextualidades e fidelidade. Visto como uma tradução da imagem visual pela palavra, a pergunta que permanece suspensa é o que a poeta traduz: o real, uma paisagem imaginada, uma tapeçaria, uma tela pintada, o ensaio de Kenneth Clark? Na verdade, o que torna o poema mais interessante é justamente o fato de que essas diferentes dimensões se confundem: a paisagem real, os dados históricos e o real representado na tapeçaria e na pintura.

Habitando esse espaço plurissignificativo e plurissignificante, o trabalho da artista faz aflorar a multiplicidade dos intertextos que lhe estimulam a sensibilidade, e, ao reagir ao impulso e à necessidade da reescritura, a poeta reescreve a tela. Tal processo tradutório de arte se torna relevante para a concepção de uma teoria da tradução artística, uma vez que o centro referencial do sentido será, necessariamente, não o texto “original”, mas a visão interior do artista-tradutor permeada por sua percepção e por suas habilidades e técnicas de expressão das quais dispõe. Depreende-se, daí, pelo menos dois outros princípios relevantes para teorizar a tradução artística: a mutabilidade inerente à noção do “original” e a auto-referencialidade da obra de arte, evidenciada, nesse caso, no âmbito circunscrito entre a poesia e a pintura.

À medida que o poema prossegue, na segunda estrofe, a paisagem vai sendo vivificada pelos movimentos das nuvens no céu, como se fossem penas de pássaros, ou arcos, ou rodas rompidas, todos, porém, compondo o texto mais como formas coloridas do que como personagens. Os pássaros, por exemplo, são mostrados como elementos puramente estéticos, descritos como se ali estivessem para comporem jogo de formas visuais:

(...) perching there in profile, beaks agape,
the big symbolic birds keep quiet,
each showing only half his puffed and padded,
pure colored or spotted breast⁴⁰⁵,

⁴⁰⁵ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 91.

semi-imobilizados, significantes suspensos, símbolos da linguagem metafórica, quase metafísica da paisagem bordada. Os movimentos são sutis, ou imperceptíveis, como o dos musgos avançando ameaçadoramente sobre as manchas dos líquens das rochas (*threatened from underneath by moss*), descritos como chamas verdes brotando do fundo da terra (*hell-green flames*), chamas infernais que se confundem com as caudas endiabradas das lagartixas, que quase não respiram (*scarcely breathe*), mas que impressionam pelo impacto da cor (*red as red-hot wire*) nesse inferno verde e pecaminoso (*still in the foreground there is Sin*) para os olhos do estrangeiro. E, perante o impacto da paisagem, o movimento maior e mais determinante continua sendo o do olhar:

...All eyes
are on the smaller, female one, back-to,
her wicked tail straight up and over,
red as a red-hot wire.⁴⁰⁶

Na terceira estrofe, no entanto, a ação, a violência (*hard as nails, (...) in creaking armor*), os personagens (*the Christians*), elementos estranhos, rompem a superfície da paisagem (*ripped away into the hanging fabric*): a tela rasgada, a violência instaurada, a diferença derrotada. Rasga-se o tapete, o descobridor adentra a paisagem, em busca do desconhecido, mas o que está ao alcance da agressão é apenas a posse do imediato: a superfície é rompida, a imagem, desconstruída, e o paraíso, perdido, emblematizado na ação pecaminosa dos cristãos armados perseguindo índias indefesas que se refugiam atrás do tapete. Seus gritos de desespero (*maddening little women calling, calling to each other*) confundem-se com o alarido dos pássaros (*or had the birds waked up?*), e suas imagens se retraem e se escondem por detrás da própria tela rasgada (*retreating behind it*). Não sabemos o que lhes acontece; o texto é mantido em suspenso, as mulheres escondem-se, espreitam por trás da rasura, tornam-se significantes suspensos, mirando o vazio, e, nos fios destecidos do bordado rasgado, no desenho desfeito, permanece o mistério e o desejo de conquista: do território, da exuberância do real, das linguagens, da arte.

Vários intertextos afloram na superfície do poema. O relato histórico da descoberta do Rio de Janeiro, telas como **A Primeira Missa no Brasil**, de Vitor Meirelles, e/ou **O Paraíso**, de Jan Bruegel, outro intertexto possível, uma vez que Elizabeth Bishop era conhecedora e admiradora dos pintores flamengos, as cartas de Cristóvão Colombo, de 1501 e 1502, aos reis de Espanha, em que assegura ter descoberto o paraíso terrestre, a carta de Pero Vaz de

⁴⁰⁶ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 91.

Caminha. O poema, através da sua epígrafe, instaura-se como uma *ecfrase* de uma tapeçaria imaginada, de uma tela real, e pode ser visto como síntese dos textos e das telas acima referidos.

No entanto, o que o torna mais interessante é justamente o ato de ruptura da tela, do texto e do espaço que o próprio texto narra, ruptura essa que instaura, para as personagens do texto, a noção de uma outra temporalidade introduzida à força nas suas consciências paradisíacas, pré-históricas. O europeu descobre o lado obscuro desconhecido da superfície de suas representações pré-modernas do outro lado do oceano, onde, em vez de monstros marinhos ferozes, encontra pequenas índias indefesas, cuja oralidade nada significa e cuja única garantia de sobrevivência é ingressar em outro tempo, não mais contado pelas luas, mas pelo sol, e deslocar-se para outro espaço, o da escrita e da representação. É a palavra forçando a imagem a voltar-se para dentro de si mesma e ali buscar refúgio contra os agentes externos de sua destruição, contra sua condição fragilizada, um voltar-se para si próprio, retomar os fios e retecer sua sobrevivência.

O conceito de rasgamento, tal qual Vilem Flusser apresenta em *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*⁴⁰⁷, parece-nos um complemento teórico em sintonia com esta tese e com as relações que Elizabeth Bishop estabelece entre texto, tapete e tela em seu poema *Brazil, January 1st, 1502*, uma vez que finaliza sua argumentação fazendo referência à tradução entre textos e imagens visuais.

Imagens para Flusser são mediações entre o homem e o mundo; deveriam ser mapas do mundo, mas se tornam biombos⁴⁰⁸, pois o homem, ao invés de decifrá-las, passa a viver em função delas. Além disso, afirma Flusser, se o homem esquece do motivo pelo qual as imagens são criadas – o de serem instrumentos para orientá-lo no mundo –, a imaginação passa a ser alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas:

No segundo milênio a.C., tal alucinação alcançou o seu apogeu. Surgiram pessoas empenhadas no “relembramento” da função originária das imagens, que passaram a rasgá-las, a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas a alinhar os elementos imagéticos, o que deu origem à escrita linear. Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos. Surgia assim

⁴⁰⁷ FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

⁴⁰⁸ Idem, p. 9.

a consciência histórica, consciência dirigida contra as imagens. Fato nitidamente observável entre os pré-socráticos e sobretudo entre os professores judeus.⁴⁰⁹

A luta da escrita contra a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica caracteriza a história toda, e a escrita funda-se sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e de abstrair todas as dimensões, exceto a da conceituação, que permite codificar e decifrar textos. Isso demonstra ser o pensamento conceitual mais abstrato que o pensamento imaginativo, já que preserva apenas uma das dimensões do espaço-tempo. A escrita afastou o homem ainda mais do mundo concreto, quando pretendia, justamente, dele se aproximar e surge de um passo para aquém das imagens, e não de um passo em direção ao mundo. “Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas”⁴¹⁰. Decifrar textos é descobrir imagens significadas pelos conceitos, é analisar cenas. A escrita é o metacódigo da imagem⁴¹¹. Sendo assim, acrescenta Flusser, embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos a fim de remagicizá-los, e, graças a tal dialética, a imaginação e a conceituação, que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. Assim como as imagens tornam-se cada vez mais conceituais e os textos sejam metacódigos de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigos de textos.

Ora, se os textos podem encobrir as imagens, e se o homem não pode mais decifrar seus textos, isso também significa que se perdeu a capacidade de reconstituir as imagens abstraídas, portanto, se os “textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára”⁴¹².

Manter a história, segundo Flusser, é manter vivos os “processos de tradução linearmente progressiva de idéias em conceitos, ou de imagens em textos”⁴¹³, já que a imagem se constitui na “superfície significativa na qual as idéias se inter-relacionam magicamente”⁴¹⁴ e existe no espaço-tempo do eterno retorno. Traduzir, lembra também Flusser, é “mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro”⁴¹⁵.

⁴⁰⁹ Idem.

⁴¹⁰ Idem, p. 10.

⁴¹¹ Idem.

⁴¹² Idem, p. 11.

⁴¹³ Idem, p. 13.

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Idem, p.16.

As imagens resultam do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano e se derivem de nossa capacidade de abstração, chamada de imaginação, que, se, por um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, por outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas da imagem.

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista, mas isso apenas atinge o seu significado superficial. É preciso permitir ao olhar “vaguear” pela superfície a fim de poder restituir as dimensões abstraídas, seguindo os movimentos do olhar e os impulsos no íntimo do observador. O resultado desse deciframento, diz Flusser, será a síntese “entre duas intencionalidades”, uma vez que as imagens não são denotativas, mas oferecem ao receptor um espaço interpretativo⁴¹⁶. O vaguear do olhar é circular e vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: o tempo, nesse movimento, é o do eterno retorno, uma vez que “o olhar diacroniza a sincronidade imagética por ciclos”⁴¹⁷, e o significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis⁴¹⁸.

As imagens são, portanto, códigos que traduzem eventos em situações, processos e cenas, e o poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a sua dialética interna, própria a toda mediação, e nela se manifesta.

Talvez seja exatamente essa “dialética interna” entre a natureza pictórica e verbal do poema *Brazil, January 1st, 1502* o atributo que lhe confere maior valor como um texto-chave representativo da natureza pictórica da palavra de Elizabeth Bishop, que comprova sua tradutibilidade, a possibilidade desse “salto” do universo do poema para o da pintura.

O poema faz referência a tapeçarias, pinturas, molduras, relevos, teias como símbolos das fabricações altamente antiéticas (*highly unethical fabrications*), resultado dos mapeamentos do Brasil pelos portugueses. Provavelmente, seja uma descrição silenciosa do mapa real feito pelos portugueses em 1502, encontrado pela poeta quando trabalhava para a publicação da revista *Life* sobre o Brasil. Inicia com descrições físicas precisas da paisagem e antes do final do poema esta quase-pintura, *just finished and taken off the frame*, surge como uma horrível projeção antiética de um contexto cultural sobre um povo e uma paisagem fabricados no qual Elizabeth Bishop desmascara o poder destrutivo e totalizador da linguagem.

⁴¹⁶ Idem, p. 8.

⁴¹⁷ Idem.

⁴¹⁸ Idem.

Entendemos que essa sincronia imagética, da qual nos fala Flusser, possa ser desconstruída, e a imagem original, seja ela a paisagem, a tela, o texto ou o tapete, possa ser refeita pelas mãos do tradutor, como tela, texto ou tapete, resgatando fragmentos de seus fios originais, voltados para aquilo que foi, inexoravelmente acrescido, porém, dos novos desenhos que acompanham o fluxo da natureza e a vida que buscam representar.

4.3.4 *Poem*

It was like a new knowledge of reality.
Wallace Stevens – *Not Ideas about the thing*
But the thing itself.

(...) a wild iris, white and yellow,
fresh-squiggled from the tube.
Elizabeth Bishop – *Poem*

(...) but a certain stereoscopic view.
Elizabeth Bishop – *Cape Breton*

I never knew him. We both knew the
place,
(...)
our visions coincided – “visions’ is
too serious a word – our looks, two
looks:
art copying from life” and life itself,
life and the memory of it so
compressed
they’ve turned into each other.
Which is which?
Elizabeth Bishop – *Poem*

(...) I share with Valéry’s M. Teste the ‘knowledge
that our thoughts are reflected back to us, too much
so, through expressions made by others (...)
Elizabeth Bishop – *Prose 187-88*

POEM

About the size of an old-style dollar bill,
American or Canadian,
mostly the same whites, gray greens, and steel grays
-this little painting (a sketch for a larger one?)
has never earned any money in its life.
Useless and free., it has spent seventy years
as a minor family relic handed along collaterally to owners
who looked at it sometimes, or didn't bother to.

It must be Nova Scotia; only there
does one see abled wooden houses
painted that awful shade of brown.
The other houses, the bits that show, are white.
Elm trees., low hills, a thin church steeple
-that gray-blue wisp-or is it? In the foreground
a water meadow with some tiny cows,
two brushstrokes each, but confidently cows;
two minuscule white geese in the blue water,
back-to-back,, feeding, and a slanting stick.
Up closer, a wild iris, white and yellow,
fresh-squiggled from the tube.
The air is fresh and cold; cold early spring

clear as gray glass; a half inch of blue sky
 below the steel-gray storm clouds.
 (They were the artist's specialty.)
 A specklike bird is flying to the left.
 Or is it a flyspeck looking like a bird?

Heavens, I recognize the place, I know it!
 It's behind-I can almost remember the farmer's name.
 His barn backed on that meadow. There it is,
 titanium white, one dab. The hint of steeple,
 filaments of brush-hairs, barely there,
 must be the Presbyterian church.
 Would that be Miss Gillespie's house?
 Those particular geese and cows
 are naturally before my time.

A sketch done in an hour, "in one breath,"
 once taken from a trunk and handed over.
 Would you like this? I'll Probably never
 have room to hang these things again.
 Your Uncle George, no, mine, my Uncle George,
 he'd be your great-uncle, left them all with Mother
 when he went back to England.
 You know, he was quite famous, an R.A....

I never knew him. We both knew this place,
 apparently, this literal small backwater,
 looked at it long enough to memorize it,
 our years apart. How strange. And it's still loved,
 or its memory is (it must have changed a lot).
 Our visions coincided-"visions" is
 too serious a word-our looks, two looks:
 art "copying from life" and life itself,
 life and the memory of it so compressed
 they've turned into each other. Which is which?
 Life and the memory of it cramped,
 dim, on a piece of Bristol board,
 dim, but how live, how touching in detail
 -the little that we get for free,
 the little of our earthly trust. Not much.
 About the size of our abidance
 along with theirs: the munching cows,
 the iris, crisp and shivering, the water
 still standing from spring freshets,
 the yet-to-be-dismantled elms, the geese.

Ao ser interrogada por J. Bernlef, em 1976, sobre quais os pintores que influenciaram sua poesia, Elizabeth Bishop parou, pensou um pouco e disse, de repente:

An uncle of mine. Uncle George. My grandmother owned four of his paintings. He was a sailor, (...) and by his twelfth year he was already painting and making ship-

models. I wrote a new poem about this. It's called *Poem* and has to do with one of his pictures. I had already written about him once before. (...) *He was a very bad painter.*⁴¹⁹

O poema fala de um lugar na Nova Escócia onde Elizabeth Bishop passou sua infância e que ela reconhece através da imagem pintada sobre uma pequena tábua (*a piece of Bristol board*), menor que uma nota de dólar. A coincidência dos dois olhares que nunca se encontraram, mas que vêem a mesma cena é o tema de *Poem*. Elizabeth Bishop nunca conheceu seu tio pintor, mas a imagem aproxima-os por um instante, instante esse que o poema eterniza.

Poem é, sem dúvida, uma dos textos mais comentados e analisados pelos críticos de Elizabeth Bishop, alguns dos quais cito abaixo, como Lorrie Goldenshon, Helen Vendler, Sara Riggs, Michael Happy e Thomas Gardner. Os aspectos sob os quais me detenho, no entanto, são aqueles que dizem respeito às questões do valor e às funções da Arte como representação, cópia, recriação, memória e subjetividade. Dentro do contexto desta tese sobre tradução entre a poesia e a pintura, *Poem* torna-se quase um paradigma da visão de Elizabeth Bishop sobre os itens acima mencionados e sobre as reações da memória aos movimentos do olhar subjetivo e intersubjetivo da poeta frente à obra de um mau pintor que, traduzida artisticamente, refrata ângulos da sensibilidade da poeta. O vislumbre do passado distante reavivado, como tinta fresca, pelas lembranças de uma infância ainda presente em sua memória, é traduzido com arte e *ingegno*, e o passado distante, quase perdido nas cores desbotadas e os traços indefinidos da pintura adquirem vida, forma e significado nas palavras do poema, como as cores vivas da infância ainda presente em sua retina (*dim, but how live*).

Poem é o resultado de uma vida inteira dedicada às artes da poesia e da pintura. Torna-se também muito significativo o fato de ter sido publicado em ***Geography III***, seu último livro, acrescentado a outro fato: em seu primeiro livro, Elizabeth Bishop também publicou outro poema sobre o mesmo tema, intitulado *Large Bad Picture*, escrito a partir de uma outra pintura, também obra de seu tio. Contraposto a *Large Bad Picture*, *Poem* mostra claramente o amadurecimento poético, artístico e teórico de Elizabeth Bishop, obtido ao longo de toda uma vida dedicada à poesia e às artes plásticas. Se em *Large Bad Picture*, publicado em ***North and South***, em 1946, temos o que se poderia chamar de uma (*anti*)*ars poetica*, também é verdade que o poema já traz o *insight* e a gênese de uma preocupação constante em toda a obra de Elizabeth Bishop e que ressurgiu, sintetizada, em vários poemas de ***Geography III***, seu último

⁴¹⁹ In: MONTEIRO, G. Op. cit., p. 65. Grifo nosso.

livro, publicado em 1976 pouco tempo antes de sua morte⁴²⁰. Dentre os temas e as questões mais presentes em sua obra, a relação entre poesia e pintura ocupa lugar de destaque, o que também é confirmado pela volumosa correspondência que manteve com artistas, críticos de arte e poetas ao longo de sua vida.

Considero *Poem* um dos textos-chave para este trabalho por se tratar exatamente de um poema sobre pintura, em que o texto poético traduz não apenas a imagem do quadro que comove a poeta pelas lembranças que traz, mas também porque a imagem pintada se torna um pré-texto (pretexto) daquilo que efetivamente deseja expressar, ou seja, a sua visão da arte e do valor das pequenas coisas que, resgatadas de sua insignificância, adquirem valor inestimável quando percebidos pelo olho interior e reconstruídos esteticamente pela afetividade. Sua arte, na verdade, como ela mesma declarou, se alimenta das coisas verdadeiras da vida. Declara, em entrevista a Wesley Wher, em 1966:

The fact is that we always tell the truth about ourselves despite ourselves. (...) I always tell the truth in my poems. (...) I always try to stick as much as possible to what really happened (...). My own favorite reading is Darwin.⁴²¹

A poesia e a pintura de Elizabeth Bishop caracterizam-se por temas e formas retiradas do cotidiano, da vida, por personagens reais tornados líricos, pela natureza, pelo feio sublimado, pelo belo, o triste ou o absolutamente trágico, reconciliados no poema ou na pintura, sublimados pelo fazer artístico. **Large Bad Picture**, uma pintura ruim, quase grosseira, torna-se um belo poema nas palavras da poeta; uma imagem pequena, insignificante e sem valor adquire estatuto de síntese de uma poética de uma autora considerada pela crítica como uma das mais importantes do século vinte.

Poem provoca múltiplos questionamentos, desde as interrogações subjetivas de um sujeito lírico atordoado perante sua própria identidade, até a reflexão teórica de uma artista preocupada com o valor da arte, podendo ser apontado como uma *ars poetica* de Elizabeth Bishop. Quanto a isso, considero muito significativo o fato de que, em *Large Bad Picture*, a autora explicita um julgamento de valor sobre o quadro que observa, e, em *Poem*, parte do título, aparentemente paradoxal, mas que, no entanto, parece ser a chave para compreender a *indistinção* entre a verbalidade e a visualidade na obra de Elizabeth Bishop.

⁴²⁰ Outros poemas, como “Santarém”, “One Art”, e “Sonnet” são também extremamente significativos como sínteses da poética de Elizabeth Bishop.

⁴²¹ *One Art*, p. 42-3.

No âmbito deste trabalho, no entanto, proponho a leitura de *Poem* atenta ao fato de que se trata de um poema sobre uma pintura, cujo título, curiosamente, é *Poem*, o que nos leva a refletir sobre os entrelaçamentos entre a poesia e pintura, ou seja, de que forma a percepção visual e a verbal interagem quase que indistintamente, substituindo-se, equivalendo-se, complementando-se, traduzindo-se mutuamente.

Poem pode ser definido de diferentes maneiras: um poema eufônico, tradução minuciosa da imagem pintada por seu tio-avô de uma paisagem da Nova Escócia, um texto original de Elizabeth Bishop, poesia, portanto, cuja matéria conceitual e imagética é a pintura, e também como uma *ars poetica* de Elizabeth Bishop, uma vez que reflete e faz refletir sobre o fazer artístico, suas técnicas, os limites entre o real e os efeitos do real, a forma e as conotações em torno dela, sobre os processos intersubjetivos de criação e de recepção da arte.

Ao mesmo tempo em que salienta a familiaridade, o reconhecimento da imagem através da ativação da memória, o texto cria um forte efeito de estranhamento sobre o leitor. Preso à teia formada pelas imagens e conceitos do texto, o leitor, imobilizado pela perplexidade, busca entender o que são apenas traços, tinta, movendo-se nas lembranças, uma flor viva, uma descrição cuidadosa, ou apenas uma mancha, significante vazio, deixada inadvertidamente por uma mosca sobre a imagem. Sua única opção de movimento é, mais uma vez, a do olhar sobre o tecido do texto, espaço disponível, porém opaco, onde a palavra poética se insinua entre as manchas coloridas e derrama sua ambigüidade sobre a tela, borra a imagem e reafirma o texto como espaço de questionamento sobre a poesia, a pintura, a arte em geral, para os quais não tem resposta. Reafirma-se, no entanto, como um espaço comum, auto-referenciável e auto-referenciado entre a expressão poética e pictórica, estimulando também a reflexão sobre a origem e o valor da própria arte.

Thomas Gardner, em “Bishop and Ashberry: two ways out of Stevens”⁴²², diz que, na terceira estrofe de *Poem* as questões envolvidas na representação tornam-se mais vivas, pois a partir daí a poeta está totalmente engajada, tentando relembrar e nomear. Trabalhando com pinceladas e manchas de tinta quase da mesma forma que trabalha com a memória (*I can always remember...would that be?*), ela luta para se movimentar entre a tinta, o mundo e a memória. A força da memória lhe permite identificar (*I know it!*) elementos que reconhece,

⁴²² GARDNER, T. *Bishop and Ashberry: Two Ways Out of Stevens*. In: *Wallace Stevens Journal*, v. 28, n. 2, Fall 2004, p. 260.

como se estivesse se movendo através do mundo pintado, até encontrar uma determinada igreja, uma determinada casa. É uma pintura sentida como se fosse viva, mas é apenas tinta.

(...) but by life we must mean memory, itself incomplete, time-bound, compressed.
 (...) the world beyond the painting is never captured but makes its presence felt as if it brings to visibility issues raised by our language-bound condition.⁴²³

A coincidência dos dois olhares e o compartilhar da mesma experiência abrem para as questões do *Which is which?* envolvidas no ver e no dar forma ao mundo. O que é vida e o que é redução – cópia ou memória – da vida? Como o poema mostra, as duas estão sempre voltadas uma para a outra, e essa é uma pergunta que tem que ser constantemente respondida. Não é suficiente nos determos na primeira estrofe e dizer que o poema copia o quadro ou que a linguagem da pintura por si só nos apresenta a vida: estamos entre os dois, e precisamos ver, simultaneamente as duas dimensões, a da poesia e a da pintura:

We are in between, Bishop suggests, in a place where one has to pay attention even to flyspecks. That is “the drama that we live”. Art’s compression of life, memory’s compression of life, our inevitable reductions of experience to “little painting(s)” – those situations, if we look carefully and open them up, bring us to those uncertain places where, for Bishop, we are most human, because most aware of our finite condition. Bishop’s poetry is all about measuring the “activities” of our voices within such places.⁴²⁴

Gardner entende que na poesia de Bishop estaríamos nós mesmos presentes quando nos vemos dentro desses dilemas humanos, vivendo o drama das intermináveis perguntas que ela levanta e agindo de acordo com suas implicações. É isso que a poeta vê ao olhar para o pequeno quadro, diz ele. O que se torna novo é o dilema de ser humano, de estar envolvido em um lugar onde nenhuma resposta é útil ou garantida. Chama-se o primeiro lamento do poema o espaço onde somos inúteis e livres. *The little we get for free* é, portanto, o pequeno e finito espaço que habitamos, onde lutamos com nossos limites, aonde as tensões nos chegam vivas. Habitamos, na verdade, a luta, e as perguntas e os limites se localizam no espaço entre a experiência e as nossas considerações dessa experiência.

Helen Vendler, em seu artigo sobre a obra de Elizabeth Bishop “Domesticity, Domestication and Otherwordly”⁴²⁵, diz que em *Poem* a poeta medita sobre a domesticação do mundo. Ela primeiramente olha sem muita atenção, até se dar conta de que o quadro

⁴²³ Idem.

⁴²⁴ VENDLER, H. Domesticity, Domestication and Otherwordly. In: *Modern Critical Views: Elizabeth Bishop*. New Haven: Chelsea: Ed. Harold Bloom, 1985.

⁴²⁵ In: SCHWARTZ, L. et al. *Elizabeth Bishop and her Art*. Michigan: Michigan University Press, 1983. p. 39.

representa um lugar onde ela um dia viveu: (*Heavens! I recognize the place. I know it!*) Em um lindo *tour de force*, o lugar é descrito três vezes, diz Vendler. A primeira é uma descrição visual exata, puro prazer visual com reconhecimento relativamente impessoal. Na segunda, o reconhecimento, então, intervém, e acontece uma dupla transfiguração: a mente expande a imagem para além dos limites da moldura e desloca o reconhecimento para uma paisagem rememorada onde os elementos passam a ser nomeados e localizados. Apesar da conexão entre o ser e a imagem, o quadro permanece um quadro, descrito por alguém que reconhece os meios como foi produzido: “a dab of titanium white here, some fine brushwork there”. A cena retrai-se no tempo, mas, no final do poema, os dois olhares, o da poeta e o do artista convergem na terceira vez em que é descrito, quando o quadro já não é visto pelo olho, mas pelo coração emocionado com a participação. Poeta e pintor habitam o mesmo espaço da sensibilidade, do lugar, da imagem e da memória.

Barbara Page, que analisa *Poem* sob a perspectiva do pós-modernismo, afirma que o escrutínio feito por Elizabeth Bishop do quadro pintado por seu tio inicia com um salto do artifício para o referente no mundo guardado na memória. Com esse movimento da mente, Elizabeth Bishop traz uma realidade ausente à presença através da lembrança, uma forma de naturalizar o artifício removendo do primeiro plano os elementos inevitáveis para a composição poética.

Poem, diz Page, é sobre escrever um poema, como o título sugere, sobre as interações da vida com a memória, vista como “the compression and confusion of mental images with the object of the look” e sobre o artifício. Page mostra a redução de uma visão transcendental para uma coincidência de olhares que a poeta compartilha com seu tio-avô, personagem de um passado ausente, e sua insistência que a vida e a memória fundem-se no processo de fabricação e de recepção no âmbito simbólico da obra de arte. *Which is which?* É a pergunta que mantém o poema suspenso entre a tendência naturalizadora, a substituição de uma concepção organicista da forma por uma retórica e a intervenção distanciadora do artifício. Page lembra que durante quarenta anos Elizabeth Bishop guardou a imagem que representava sua investigação não-resolvida sobre as relações entre o natural e o artificial, uma constante tensão evidente em sua obra⁴²⁶.

⁴²⁶ Esta imagem foi registrada em um de seus cadernos de 1930 sob o título: Grandmother’s glass eye: an essay on style.

Elizabeth Bishop sempre se preocupou com a possibilidade que possui o observador de ater-se à verdade através da arte, ou através de um intenso escrutínio do particular. Era muito consciente da poesia como um artifício que reside sobre fatos díspares e acreditava, de forma quase mística, na capacidade de versificação, em toda sua artificialidade como meio de fornecer o elemento unificador que permite o vislumbre da verdade. Nesse sentido, diz Page, apesar de que ela afirme a noção de originalidade de Poe como uma conquista da difícil disciplina da negatividade, não sustenta a crença pós-modernista segundo a qual o que chamamos realidade seja totalmente um construto.

Para Elizabeth Bishop, a originalidade da arte bem sucedida é ela superar construções apodrecidas, de forma que o real possa ser visto, mesmo que só por um segundo. É essa a razão pela qual *freshness* é um dos maiores elogios para um escritor, como Elizabeth Bishop mesma declara, no prefácio da edição de *The Diary of Helena Morley*: “the book that has kept her childhood for us, as fresh as paint”⁴²⁷.

Sarah Riggs⁴²⁸ desenvolve um estudo muito interessante sobre os meios verbais e visuais em Wallace Stevens, Elizabeth Bishop e Frank O’Hara. No capítulo sobre a poeta, ela estuda os efeitos visuais da sua poesia a partir de princípios da ótica e do olhar, chamando especial atenção sobre a visão estereoscópica do texto de Elizabeth Bishop, assim como sobre sua estratégia de “abundante referencialidade”. Segundo Riggs, a abundância de detalhes na sua poesia, diferentemente do que Barthes afirma sobre os textos realistas, “does not substantiate the real, but generates a new real”⁴²⁹. Mais do que um mimetismo, os detalhes do texto de Elizabeth Bishop são considerados efeitos suplementares de um realismo lingüístico. Um novo real acaba sendo o produto da confluência de diferentes discursos. Elizabeth Bishop, diz Riggs, faz seu discurso compartilhar com a ótica, ao satisfazer a ilusão tão abundantemente:

If one looks too closely at a language, it ceases to be an optic, and one loses the pleasure of seeing. Far from debunking the referential illusion, Bishop partially mystifies it, but always in a way that registers the problem of verbal representation within the visual scene.⁴³⁰

⁴²⁷ BISHOP, E. transl, *The Diary of Helena Morley*. New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1957. Foreword. p. VII.

⁴²⁸ RIGGS, S. *Word Sightings-Poetry and Visual Media*. In: *Stevens, Bishop and O’Hara* New York, London: Routledge, 2002.

⁴²⁹ Idem, p. 74.

⁴³⁰ Idem.

Sendo assim, o registro dos detalhes triviais constitui-se numa artimanha visual, uma vez que, em Elizabeth Bishop, eles não se localizam às margens de seu texto, como no realismo francês, mas como um centro aumentado de seu discurso poético. Seu modelo enfatiza o fato de que nós revemos detalhes não como periféricos aos textos, mas como seus componentes vitais:

Mobilizing contradictions, as between necessity and uselessness, reality and aesthetic, readability and visibility, she generates a prismatic convergence via the steps, leaps and inversions of their binocularity.⁴³¹

E quanto à questão da cópia, na visão de Riggs, o realismo estereoscópico, assim como as teorias da denotação de Barthes, são efeito do fracasso de um encontro direto entre o objeto e sua representação. Segundo Riggs, Elizabeth Bishop produz *meias-ecfrases* ao vacilar entre imagens reais e pintadas e o que seus poemas exploram é a troca entre dois tipos de perspectiva visuais, acima, e por cima da perspectiva verbal. Seus poemas ecfásticos são uma mediação entre a troca de valores em que o poeta-observador investiga através dos olhos de outros. Ao vacilar entre sua própria perspectiva e a de seu tio em *Large Bad Picture* e *Poem*, e entre o seu próprio olhar e o dos descobridores cristãos em *Brazil, January 1st, 1502*, ela cria um efeito de coincidência entre os dois olhares, na qual o efeito visual buscado, de iluminar o detalhe, é atingido melhor através de uma disparidade de perspectiva do que por uma perspectiva única.

Poem é um texto ecfástico sobre um pequeno quadro centrado nas perspectivas visuais de um quadro-miniatura, do tamanho de uma nota antiga de dólar (*about the size of an old-style dollar bill*), considerado por muito críticos como sua *ars poetica*, intimamente relacionado com sua dupla visão poética. Apesar de que a estrutura ecfástica seja comum à grande maioria dos poemas de Elizabeth Bishop, na sua versão de *ecfrase*, no entanto a poeta, como salienta Riggs:

disposes of the hierarchy of image over word in favor of reciprocal relations. This reciprocity involves a doubling up of forms of representation, in which the poet-observer is not concerned to compare the two forms of art, but to experience the effect of the real. What Bishop gives us is not an exact reciprocity, but an

⁴³¹ Idem, p. 75. A relação com a imagem do estereocópio reforça a idéia de que a visão humana é binocular, uma vez que os princípios do estereoscópio correspondem à estrutura anatômica do quiasma ótico, o ponto de cruzamento entre os nervos que conectam o cérebro e a retina. “*Vividness in the stereoscope increases not where the axes converge (that is with the illusion of a unified vision), but where the axes diverge. (...) the stereoscopic viewer sees neither of the two actual images present in the instrument, but conjures up a composite, fictive picture-plane*”, o que, na verdade, diz Riggs, precipita uma crise referencial sobre a capacidade de ver.

overlapping of disparate lenses – visual and verbal – by which a composite image is seen⁴³²,

de forma que ela possa, então, não somente descrever, mas também colocar em cena a sua lógica visual. Ao retomar ao antigo quadro, Elizabeth Bishop dá-se conta de que o objeto se reinsere em um novo sistema de trocas, pois a antiga perspectiva já não combina com a nova. As duas perspectivas, de ângulos diferentes, uma do passado, e uma olhando através da linguagem poética, acabam por produzir o foco do poema: *it must be Nova Scotia*. Na verdade, *it* por ser um termo neutro, deixa também a dúvida se se refere à pintura ou ao lugar representado. Estamos, como diz Riggs, olhando não exatamente para alguma coisa, mas para a ambigüidade.

As expressões *tiny cows* e *two brushstrokes each*, na verdade, reforçam-se mutuamente através da vacilação entre dois detalhes concretos. As pinceladas são convertidas, de mero significante, para referentes do poema. Dizem respeito tanto ao ato do pintor como às manchas de tinta já visíveis na superfície. Cada uma das duas é dupla e ambígua. Dessa forma, Elizabeth Bishop substitui a hierarquia pela equivalência: um termo pode conter dois termos iguais (pinceladas como ato e como imagem), ou dois termos intercambiáveis equivalentes, que se traduzem entre si, uma vez que as pinceladas podem também ser pequenas vacas ruminando.

O efeito do real em *Poem* aumenta quando as duas formas de ver são mantidas em equilíbrio simultaneamente. Os dois gansos brancos minúsculos, menores ainda que as pequenas vacas do quadro mantêm seus estatutos de entidades distintas. Suas posições na água, no entanto, *back to back*, indicam o ponto escuro perto deles. Estando de costas um para o outro, não podem se ver e, para comer, esticam seus corpos, metade dentro, metade fora da água. Percebidos como varinhas inclinadas (*slanting sticks*) sobre a linha, como se o pincel do pintor e a pena da poeta estivessem colocados de costas um para o outro, ambos presos a meio caminho do processo de representação; seja criando ou reconhecendo, ambos produzem olhares que percebem a superfície de madeira do quadro (*a piece of Bristol board*) ou ilusões de imagens dentro de uma lógica visual estereoscópica. Elizabeth Bishop parece compensar a pouca visibilidade do meio verbal através de efeitos visuais deslocados, de dupla distância e de miniaturização.

⁴³² Idem, p. 235.

À medida que as perspectivas se aproximam (*up closer*), aparece o contato direto do tubo de tinta com a superfície. Chegar mais perto, no entanto, é entrar na categoria do real, da tábua, da tinta. Uma única íris selvagem é o objeto mais próximo que *Poem* apresenta para obstruir a passagem para o ponto de fuga à distância. A íris parece ser mais real quando nomeada, como se estivesse fora do espaço de representação. Aparece para iludir a apreensão da representação – uma flor real visivelmente desenhada. O efeito de tangibilidade dos objetos descritos resulta da impossibilidade da visão de abranger outros sentidos. Sendo assim, a metadimensão introduzida pelo estereoscópio é a experiência visual do sentido. O desafio que essa ótica traz para o escritor não é a de descrever uma imagem ou um referente, mas a de descrever a própria experiência sensorial de ver. Quando pensamos que podem tocar uma abstração visual (como no estereoscópio) ou um detalhe concreto quase visual (*Poem*), experienciamos duas sensações: a visão como um efeito tangível, e o tato como visualmente abstraído. O fato de que não experimentamos, no poema, nem o tato, nem a visão, não diminui a capacidade do poeta de articular as mudanças entre os sentidos:

It may enhance it by concentrating the problem, common to all sign systems, into a discursive one: we lack a discourse for primary sense, and historically, a way to describe new acts of seeing. How do we sense, how do we sense seeing? Bishop would perform it through language acts.⁴³³

Em *Poem*, complementa Riggs, a incerteza estereoscópica se produz através do quiasma: identificar o que alguma coisa parece indica a indeterminação das duas visões reunidas em uma única. Os mesmos detalhes visuais revistos a partir de um ponto de vista levemente diferente, abre para uma história passada. A poeta compartilha uma visão doméstica e artística de uma imagem daquilo que conheceu quando criança. *It*, portanto, torna-se um significante de um ponto compartilhado.

Os vários pontos de intersecção, entre a memória, o lugar e o que ela vê, são locais importantes de deslizamento e de incerteza. O prazer dessa pintura reside no fato de que seu tamanho miniaturizado requer a atenção e o reconhecimento do observador através de pequenas manchas de tinta que produzem uma versão estereoscópica, ao invés de microscópica, na medida em que reconhecem o fracasso através das imagens.

O que parece interessar mais à poeta em *Poem* não são as diferenças de tempo, história, lugar e pontos de vista, mas as suas convergências imperfeitas. Para alcançar o efeito visual

⁴³³ Idem, p. 239.

desejado, ela enfatiza deslizamentos verbais em perspectivas unificadas, retiradas da tradução poética, através de trocadilhos, repetições, quiasmas e outras figuras e, apontando para a separação impossível entre eles, o texto cria uma terceira dimensão na qual se encontram, numa troca interpessoal através do olhar, *to coincide, to compress, to cramp*.

Admitindo os limites de sua própria linguagem e alertando-nos para a sua própria filosofia da composição, se assim podemos dizer, (na poesia de Elizabeth Bishop não há visão sem o olhar literal, sem a apreensão direta da realidade), ela também nos faz entender limitações da linguagem figurada. As “visões” estão para a forma perfeita de arte, e o olhar, mais vivaz e mais tocante no detalhe está para a forma concreta da obra, tangível, consciente de seus limites.

A tênue tangibilidade da íris, a indiferença das vacas ruminando e os elmos a ponto de se desmontar parecem ter ultrapassado a construção verbal e atingido a condição de visível, palpável, (*touching in detail*), como diz Riggs:

(...) poetry, as Bishop would have it, is no more dim than the uncle's painting with its actual colors and representations of animals and landscape, Awareness of the flaws of both linguistic and optical apparatuses slips away precisely where two apparatuses seem to converge. Two looks, or rather, one shared look through a stereoscopic apparatus, produces an extra view – not much, “literal small”, yet one that belongs to the reader, too.⁴³⁴

O enfoque de Michael Happy⁴³⁵ sobre a arte da metáfora em *Poem* complementa nossos comentários. Afirma Happy que qualquer consideração sobre a arte de Elizabeth Bishop deveria sempre incluir uma comparação das abordagens críticas da poesia e da pintura, e aconselha que seja feita uma análise do poema fora do que o texto representa, sugerindo duas maneiras de ler a poesia: metaforicamente (imaginativa e desinteressadamente), e metonimicamente (considerando a forma e a palavra além do conteúdo).

Citando um verso de Wallace Stevens – *Description is revelation, not the thing described*⁴³⁶ – Michael Happy afirma que Elizabeth Bishop é uma poeta descritiva de primeira ordem, cuja noção de descrição não é simplesmente a do uso das palavras como uma referência metonímica, mas a revelação de um mundo da metáfora em expansão. Em *Poem*, sua poesia atinge o ponto de um gesto auto-reflexivo representado pelo poema e revela o

⁴³⁴ Idem, p. 62.

⁴³⁵ In: ALMEIDA, S. R. G. et al. (org). *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002, p. 218.

⁴³⁶ Verso do poema intitulado *Description without Place*. STEVENS, W. *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1984.

caráter metaliterário do texto: “As the poem voice tells us over the details of the painting, speech soars to become sight, touch, and hearing, the words assert the power of words”, como afirma Goldenshon, ou, nas palavras de Vendler: “the painting is seen not by the eye...but by the heart, touched into participation...we are in the scene itself”⁴³⁷.

Michael Happy sintetiza essa questão ao afirmar que, se a derradeira referencialidade do poema não é o que ele simplesmente descreve, mas suas próprias condições hipotéticas, o que pode ser verdade em um poema sobre um quadro que se chama *Poem*, então, o que ele revela não é uma ausência metonímica, mas uma presença metafórica: a recriação da identidade através da diferença⁴³⁸.

Essa é uma dialética inerente à função da metáfora e aplica-se a toda a literatura, mas seu potencial metaliterário torna-se mais aparente em alguns casos, como o de Elizabeth Bishop, especialmente em alguns poemas que iniciam com uma descrição detalhada do lugar e da circunstância e se move com uma aparente indireção rumo à revelação representada pelo processo de identificação.

O “mundo-como-se-apresenta”, mostrado em detalhes, é sempre um outro, um “mundo-como-poderia-ser”, mais próximo da natureza e da necessidade humana, um mundo de sentidos mediados, contendo uma possível ordem além de si mesmo.

Vendler define as descrições repetidas, no poema, do quadro em questão como uma bela *tour de force* que forma uma série de perspectivas concêntricas⁴³⁹. Na primeira estrofe, o quadro é apenas uma relíquia familiar, sem valor – brancos e dois tons de cinza –, um esboço para um trabalho maior, antecipando o que acontece no decorrer do poema. Na segunda estrofe, mais detalhes e o reconhecimento (*It must be Nova Scotia*). O quadro continua sem nenhum outro valor agregado (*it never earned any money in its life*) além de alguns *sudden dabs of bright color*. Aos poucos, o brilho descrito das cores vai dando vida à imagem e acordando a memória. À medida que os olhos perscrutam a superfície do quadro, as sugestões de formas adquirem significado, vida e beleza. A terceira estrofe abre com uma exclamação, que se expande com a sensação de reconhecimento (*heavens, I know the place.*) e, a partir da memória e da emoção da recordação, a pequena pintura sem valor, adquire significado, beleza e valor.

⁴³⁷ HAPPY, M. In: ALMEIDA, S. R. G. et al. (org). Op. cit. p. 222.

⁴³⁸ Idem, p. 223.

⁴³⁹ VENDLER, H. Op. cit.

A pequena relíquia de família, traduzida em poema, agora transcende o espaço familiar e passa a ser causa de estranhamento e de autêntica emoção estética. No final do poema, a poeta volta ao passado, à imagem inicial e a si mesma, ao texto como imagem e como registro de um tempo; todos convergem: texto, tela, memória e vida presente numa pequena imagem de um mau pintor, sem valor algum no mercado financeiro ou crítico de arte, mas que, *resituado* e traduzido – tradução entendida aqui como *translatio*, metáfora –ganha nova função, novo significado e valor. A síntese dos detalhes, no final do poema, transforma o pequeno quadro em uma imagem emblemática de um lugar, sujeito ao tempo e resolvido no encontro entre o olhar do pintor e a memória da poeta.

A coincidência dos olhares, afinal, não é mais somente entre a poeta e o seu tio, personagem familiar, parte de seu passado, ausência que se faz presente através do ato de olhar e de lembrar um lugar comum aos dois; a partir da estrofe final, ao mudar o pronome pra *nós*, Elizabeth Bishop parece querer incluir aí também o olhar do leitor que, no contexto do poema-pintura, é também convidado a exercitar sua visão binocular e a ler as diversas perspectivas, as ambivalências, através dos pequenos detalhes e das sutilezas da descrição que, com o movimento dos olhos e da imaginação, vai revelando, como disse Stevens, expandindo o mundo da metáfora sobre a qual a poesia se conforma. Seja como metaliteratura ou metapintura, é no espaço do olhar e da recriação do leitor que a visão estereoscópica atinge seu ponto de foco e a imagem clara do que a confluência das duas artes, sob a forma de poesia e de pintura, representa para Elizabeth Bishop.

Poem sintetiza preocupações e questionamentos constantes na arte de Elizabeth Bishop: a pintura, a poesia, a família, a vida, a memória, a arte, e as formas de recepção da arte, através da presença sempre implícita do leitor e do observador.

No âmbito metaliterário, o poema projeta uma identificação ainda mais abrangente, num processo de expansão do mundo, que possibilita a apreensão daquilo que parece ser, acrescido do que pode vir a ser, em que a obra de arte, mais do que um caminho, é patamar, onde se aporta e de onde se parte; é cruzamento, é passagem, na qual o artista, o leitor, o observador se encontram.

Como diz Happy, a literatura descentra a criatividade verbal de tal forma que cada subjetividade que dela co-participa passa a ser reconhecida como um centro de recriação. A natureza estética da literatura pode então ser vista como um avanço para possibilidades

criativas subseqüentes que transcendem o escopo da própria literatura através da condição metaliterária da metáfora onde o senso de recriação do real é sempre restaurado⁴⁴⁰.

Em *Poem*, portanto, realidade e representação confundem-se sobre a superfície da madeira, da página, da retina da poeta. As marcas do pincel transcendem sua materialidade e expandem-se como imagens da memória e como metáforas da poesia e da pintura. Ao mesmo tempo em que traduz, descreve, comenta uma pintura, também fala sobre a natureza recriadora da linguagem e comprova o sentido original da arte. *Poem* não traduz apenas um quadro: traduz a convergência de duas subjetividades artisticamente reconfiguradas nas palavras distribuídas sobre a página.

Poem fala da vida e da sua memória, comprimidas de tal forma que já não sabemos o que é vida, cópia da vida, olhar, visão, memória ou arte. Já que a visão não atinge a resposta, resta-nos olhar, tocar as superfícies, ajustar os focos entre os traços, a tinta e o objeto representado pela cor, mas também deixar o coração ver os detalhes que emocionam e buscar os elementos de reconstrução na memória *recollected in tranquillity*, como nos ensina essa *female Wordsworth*. Reavivar e refazer os valores da interioridade e da individualidade além das manchas sobre a madeira, sem utilidade, e reconstruir a subjetividade *reescrevendo* sua velha e nova história em forma de poema.

Poem, que parte de uma imagem pintada por um mau pintor, ao ser *reescrita* por uma grande poeta, resgata, recria e garante a sobrevivência dos valores maiores dragados à superfície visível da linguagem. É uma tradução bem sucedida de um mau texto, que transcende a condição de cópia ou de reprodução perfeita, para proporcionar a experiência da harmonização que o encontro de suas sensibilidades proporciona: tarefa do poeta, do artista, do tradutor.

⁴⁴⁰ HAPPY, M. In: ALMEIDA, S. R. G. et al. (org). Op. cit.

4.3.5 Pintura-Poema: Pansies

Every year spring at certain time we went to (...) The Pansy Farm and bought (...) enough pansy plants (...). My aunt and I both adored these pansies and each pansy face was studied, criticized (...).⁴⁴¹



Complementando nosso “glossário teórico” da poética de Elizabeth Bishop, formado com elementos retirados de sua própria obra, acrescentamos um de seus quadros, intitulado, **Pansies**⁴⁴² (Amores-perfeitos), que consideramos uma imagem-síntese do imaginário da autora.

O quadro retrata dois livros fechados, com os marcadores de página pendentes, sobre a mesa coberta por uma toalha xadrez, cuidadosamente pintada, denotando o esmero na representação do tecido, evidenciando, no primeiro plano, suas bordas, intencionalmente inacabadas, desfiadas e suspensas. Ao lado dos livros, uma cesta cheia de amores-perfeitos,

⁴⁴¹ BISHOP, E. *Mrs Sullivan's Downstairs*. Vassar College papers. 68. 4.

⁴⁴² Aquarela e guache. 1960, 1 2 ½ x 15". Coleção de Alice Methfessel.

plenamente desabrochados, dos quais, alguns olham em diferentes direções e outros se inclinam para os livros, como que os escutando ou reverenciando. As flores também miram o observador de frente e, ao fundo, no alto e em destaque, uma dedicatória explicitando a interlocução.

A composição sugere uma cosmogonia harmônica, de equilíbrio entre a domesticidade, a atividade intelectual e a sensação do belo que emanam da mesa, dos percursos de leitura, assinalados pelos marcadores, e pela exuberância das formas perfeitas das flores, complementadas pelas poucas, porém significativas, palavras inscritas sobre a imagem. Na correspondência das imagens e das palavras da tela, configura-se o amor, retratado como perfeito na comunhão dos mesmos valores da casa, dos livros e da arte que Elizabeth Bishop desfrutou durante os primeiros anos em que viveu no Brasil, considerado por ela como o período mais feliz de sua vida. A sensação de paz e de equilíbrio emana da imagem.

O quadro emociona pela singeleza e profundidade, expostas sobre a superfície da toalha, simbolicamente ocultadas no interior dos livros, resguardadas discretamente nas páginas fechadas, em cumplicidade; a quietude da leitura silenciosa e compartilhada contrasta com a declaração indireta, mas explícita, de amor perfeitamente harmonizado sobre a mesa, lugar de celebração e de comunhão.

As duas presenças, das flores e dos livros, remetem a duas leitoras e seus sentimentos mútuos. Em **Pansies**, a imagem explícita das flores, a palavra silenciada, no interior das páginas, é desocultada pelas linhas e cores do desenho, os prazeres secretados desse amor profundo e intenso, resguardados pela palavra silenciada nas páginas já lidas, fechadas, porém vibrantes no jogo do imaginário que se interpõe entre os efeitos da pintura exposta e da poesia sugerida, dispostas sobre a mesa, em oferenda.

Esse quadro contém, também, todos os elementos dos poemas comentados acima: a visualidade intensa, explicitada nos “olhos” das flores, analogias e correspondências entre os quatro elementos da imagem: a natureza, a poesia, o tecido tramado, a palavra sobreposta. Se *Poem* é um poema-pintura, **Pansies** é uma pintura-poema no qual as flores buscam a interlocução com os livros e com o observador simultaneamente. Nos interstícios dessa perspectiva ambígua, refrata-se a imagem do sujeito pintor-poeta, plasmada na confluência das duas linguagens, verbal e visual, comprometido com o valor e a função da arte no processo de tradução e de articulação dos sentidos da vida.

4.4 PONTOS LUMINOSOS ENTRE FIOS ENTRELACADOS E O TECIDO ROMPIDO: ELIZABETH BISHOP, JOHANNES VERMEER E MARCEL PROUST

*C'est ainsi que j'aurai dû écrire.*⁴⁴³

A aproximação da poesia e da pintura de Elizabeth Bishop com a obra de J. Vermeer impõe-se naturalmente neste trabalho, como resultado quase inevitável da investigação dos intertextos verbais e visuais na obra da poeta-pintora. A poesia inglesa e a pintura flamenga do século XVII, em especial dos poetas metafísicos e de J. Vermeer, assim como a literatura francesa, principalmente de Charles Baudelaire e de Marcel Proust, são componentes genéticos predominantes ao longo de toda sua obra, razão pela qual tentamos aqui evidenciar as tramas e ecos dessas inter-relações, tal qual as percebemos no traçado de nosso percurso de leitura.

Dos interstícios das vivências de Elizabeth Bishop com a poesia e a pintura do século XVII, com as quais sempre se declarou engajada e das quais sempre foi profunda admiradora, e da sua erudição literária, especialmente relacionada com a literatura francesa, puxamos alguns fios com os quais tecemos algumas considerações sobre os ecos e refrações das formas e cores, percebidos na sua poesia e na sua pintura, com o propósito de ilustrar alguns pontos de fuga da nossa teoria sobre a tradução entre a poesia a pintura.

Além dos exemplos anteriormente apresentados das traduções que a poeta Elizabeth Bishop faz da pintura Elizabeth Bishop, e vice-versa, sob a forma de superposição de seus textos sobre suas imagens, nesta seção procuramos fazer um breve comentário de natureza comparativa sobre alguns entrecruzamentos de alguns quadros de Vermeer, a significação de uma tela desse pintor para Bergotte, personagem de Proust, em *A la recherche du temps perdu*, e os textos *Poem, Brazil, January 1st, 1502* e *The Map*, de Elizabeth Bishop. Da determinação de Elizabeth Bishop de sobreviver às perdas por meio da escrita (*Write it!*), das indagações do geógrafo de Vermeer sobre o espaço descrito no mapa estendido sobre a mesa, da atitude silenciosamente transgressora da rendeira, que tece na renda seu outro espaço de

⁴⁴³ PROUST, M. La Prisonnière. *A La Recherche du Temps Perdu*.VI. Paris: Gallimard, 1954. p. 248.

sublimação, e da ansiedade do personagem de Proust de *reescrever* seus textos com a mesma expressividade do pintor, tecemos alguns comentários que, embora não exaustivos, vêm, em primeiro lugar, complementar a afirmação anterior sobre a natureza intertextual do nosso enfoque, e, em segundo lugar, reafirmar a necessidade de o tradutor artístico estender seu olhar para além da superfície aparente da obra a traduzir, a fim de que possa cumprir com mais competência e abrangência a primeira e mais determinante fase do ato tradutório, que é a da leitura e da interpretação.

Assim como Elizabeth Bishop nos deixa uma obra considerada pouco extensa, com um reduzido número de poemas, Vermeer também pintou poucos quadros, mas vários são os elementos que nos levam a identificar a pintura do pintor setecentista com a poeta contemporânea: o escrutínio cuidadoso do mundo natural em detrimento dos aspectos místicos e sobrenaturais; o olhar intenso sobre as cenas domésticas; os interiores das casas, tanto os mais elegantes como os mais simples, retratados na sua dignidade; e as experiências humanas comuns do cotidiano, elevadas ao nível mais sublime de expressão artística. Além disso, o tipo de composição de ambos é semelhante. Os dois manipulam os elementos representados, buscando um senso de ordem e de atemporalidade para os momentos fugazes do cotidiano, e ambos constantemente *repintavam* e *reescreviam* seus temas, num *constant sense of re-adjustment*⁴⁴⁴, modificando sutilmente seus temas e formas previamente escritos e pintados em busca da perfeição da forma.

Vermeer, por exemplo, com frequência mudava a posição dos braços e dedos para criar o gesto preciso que desejava, repintava as bordas dos mapas, os contornos das vestes dos seus personagens, cadeiras, mapas, quadros dentro dos quadros, instrumentos musicais, cestas. Na obra de Elizabeth Bishop, também se percebe a recorrência de temas, de imagens, de conceitos, de perspectivas repetidas, mas “reajustadas”, dizendo ou mostrando a mesma coisa anteriormente dita ou pintada, forçando seu leitor a voltar inúmeras vezes ao mesmo texto ou imagem a fim de localizar exatamente em que poema ou imagem tal detalhe se encontra.

Imagens e *istorias* se repetem em *disegnos* semelhantes, mas diferentes, provocando, muitas vezes, a sensação de que andamos em círculos sobre suas páginas, movimentando-nos sobre o mesmo espaço, em vez de avançarmos na linearidade dos textos, e, mesmo em textos escritos em épocas diferentes, a temporalidade parece ser anulada em favor de uma sensação

⁴⁴⁴ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 188.

espacial mais forte. Poemas como *The Bight*, *North Haven*, *Sea Pleasures*, *Florida*, *The Imaginary Iceberg*, *Tidal Basin* são textos que se entremeiam uns aos outros da mesma forma que suas aquarelas **Table with a Plaid Cloth**, **Table with a Candelabra**, **Tombstones for Sale** e **Graveyard with Fenced Graves** o fazem entre si. Há um universo semântico comum entre eles em que as diferenças se revelam pelo escrutínio atento e cuidadoso da intenção específica de cada uma de suas *reescrituras*.

Tanto Vermeer quanto Elizabeth Bishop são artistas que parecem mais observar do que exatamente inventar os elementos que representam; assim, uma avaliação apressada de suas obras corre o risco de julgá-las como exemplos de realismo na arte. Na verdade, uma das características mais fortes de ambos é justamente o aparente realismo. A precisão do detalhe, a delicadeza da perspectiva e o refinamento da técnica de pintar e de descrever os efeitos da luz. À primeira vista, a pintura de Vermeer, assim como a poesia de Elizabeth Bishop, parece ser uma representação literal dos objetos e personagens reais sob um olhar mais atento. No entanto, ao comparar Vermeer a Vermeer, e Elizabeth Bishop a Elizabeth Bishop, pequenas discrepâncias, sutis infidelidades ao real comprovam o dinamismo e a inquietude do artista em constante processo de *reescritura* e de *recriação*.

Em diferentes poemas e quadros de Elizabeth Bishop e de Vermeer⁴⁴⁵, a paisagem sempre se apresenta como um quadro dentro de outro, como uma representação da representação e ambos trabalham para tornar visíveis as belezas abstratas, para mostrar

cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie (...) qu'en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes, aussi bien que chez l'artiste. Mais qu'ils voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir.⁴⁴⁶

O tema principal de Vermeer parece ser a própria luz, enquanto que, em Elizabeth Bishop, mais do que o aparente, a descrição cuidadosa do detalhe é o ato de olhar como um gesto metafísico que se impõe como tema maior, iluminando o detalhe, tomando-o como “base sensorial”⁴⁴⁷ da evocação, da libertação da consciência.

⁴⁴⁵ Ver **Soldier and a Laughing Girl**, **The Glass of Wine**, **The Concert**, **The Guitar Player**, **Woman Tuning a Lute**, **The Love Letter**, **Lady Writing a Letter with her Maid**, **Woman with an Ewer**, **The Geographer**, **Young Woman Seated at a Virginal**, **The Art of Painting**, de Vermeer, e *The Map*, *Poem*, *Brazil*, *January 1st*, *1502*, *Twelfth Morning or as you Will*, de Elizabeth Bishop.

⁴⁴⁶ PROUST, M. *Le temps retrouvé. A la recherche du temps perdu*. II. Paris: Gallimard, 1954. p. 47.

⁴⁴⁷ MEYER, A. Relendo Marcel Proust. In: COELHO, S. (org.) *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950. p. 63.

Em Proust, por exemplo, as árvores de Balbec, os campanários de Martinville, Combray, um certo efeito de luz em um quadro de Vermeer. Em Vermeer, os interiores, as atividades domésticas como o varrer, o tecer, o cozinhar, lado a lado com o fazer artístico, os instrumentos musicais, sem hierarquia de valores na representação da “verdadeira vida”. Em Elizabeth Bishop, o percurso diário até a padaria, o trabalho dos pescadores, crianças faveladas brincando na chuva. Em diferentes tempos e espaços, para o pintor, o romancista e a poeta, o cotidiano é sempre mostrado sob o prisma do olhar de quem percebe o interior, *parce que je les voyais de l'intérieur*⁴⁴⁸, além da simples descrição superficial do ato em si, contextualizado, mas, ao mesmo tempo, como resultado de um sentir humano que transcende o espaço e o tempo que representam, cujo efeito é sempre a *resignificação* da imagem, a redescoberta do mesmo sobre outro ângulo de perspectiva e a reflexão sobre as formas de inserção do sujeito poético, seja ele o artista ou o leitor, no mundo real ali simbolizado.

Talvez pelo fato de que seu pai era tecelão e *marchand*, e de que Delft era, na época, um centro de produção de tapeçarias, a presença de tapetes colocados sempre em primeiro plano é uma constante que chama a atenção nas telas de Vermeer, usados tanto como soluções plásticas como simbólicas.

As tapeçarias nos quadros de Vermeer, sempre em primeiro plano, magnetizam o olhar sobre o pano, e seus relevos, suas texturas, seus desenhos conferem corporalidade e linearidade à pintura. Como sugere Vermeer, em **The Art of Painting**, além dos olhos, é preciso estender os braços, puxar as pesadas cortinas, mover seus desenhos que cobrem a superfície para que os interiores se revelem sem pudores e sem máscaras ao olhar do artista e do observador.

Dentro da aparente imobilidade da tela, os movimentos dos tapetes atraem o olhar, fazem-no penetrar nos desenhos do bordado e nas dobras do tecido e exercer sua percepção linear e temporal, seguindo os fios e o movimento das tramas entrelaçados em belas formas que convidam tanto para o jogo formal puramente plástico, como é o caso das formas geométricas, como para a decifração das imagens tecidas, que também contam histórias, representam mitos e lendas. É interessante que em cada quadro de Vermeer há um tapete em evidência e que ele é diferente.

⁴⁴⁸ PROUST, M. Op. cit., p. 248.

Em **Girl Asleep at a Table**, por exemplo, o tapete apresenta formas geométricas, não representativas, aparentemente para dar equilíbrio e movimento ao quadro pelas formas e cores. Em **The Geographer**, ao contrário, o tapete em tons de verde sugere a vegetação de uma floresta exuberante, uma provável alusão às descrições das florestas do Novo Mundo e, quem sabe, a mesma matriz visual e conceitual, contida na frase de Kenneth Clark, usada por Elizabeth Bishop como epígrafe de *Brazil, January 1st, 1502: embroidered tapestry*.

Assim como as famosas uvas de Zeuxis, diante de tais telas, pode-se sentir o toque, a aspereza do fio do tapete nos dedos. Muitas delas parecem ter sido recém puxadas ao lado para permitir que o olhar penetre no recinto e adentre a imagem que se revela por trás; as dobras convincentes, as cores e texturas, sugeridas com realces multicoloridos acentuam as protuberâncias do tecido, convidando a puxá-las para poder ver o que há por trás. E é esse sentido simbólico das cortinas arrastadas para o lado, ou cuidadosamente levantadas como um ato de desocultamento, que nos remete ao poema de Elizabeth Bishop e a um conceito de leitura e de tradução fundamental inerente a este trabalho.

Em **The Art of Painting**, como em *Poem*, há uma relação ambígua entre o real e o alegórico. Vermeer modifica uma realidade idealizada para atingir o sentido de permanência e de atemporalidade, reconta a História através da sua pintura, tira suas máscaras, puxa a cortina e deixa ver de que forma se dá o ato de criação. Elizabeth Bishop investiga o sentido de Arte através da reversão do tempo e da *reatualização* de imagens lembradas, *reencontra* sua identidade através de uma arte menor, mas ao *reescrevê-la* com Arte e emoção, também lhe confere permanência e estatuto de atemporalidade, ao mesmo tempo em que, ao traduzir uma tela em poema, acentua-lhe o caráter dinâmico como processo integrado aos movimentos do tempo em permanente reconstrução.

4.4.1 A Arte da Pintura e a Arte no Poema: The Art of Painting e *Poem*



The Art of Painting – J. Vermeer

Poem

About the size of an old-style dollar bill,
 American or Canadian,
 mostly the same whites, gray greens, and steel grays
 – this little painting (a sketch for a larger one?)
 has never earned any money in its life.
 Useless and free., it has spent seventy years
 as a minor family relic handed along collaterally to owners
 who looked at it sometimes, or didn't bother to.

It must be Nova Scotia; only there
 does one see gabled wooden houses
 painted that awful shade of brown.
 The other houses, the bits that show, are white.
 Elm trees, low hills, a thin church steeple
 – that gray-blue wisp-or is it? In the foreground
 a water meadow with some tiny cows,
 two brushstrokes each, but confidently cows;

two minuscule white geese in the blue water,
 back-to-back,, feeding, and a slanting stick.
 Up closer, a wild iris, white and yellow,
 fresh-squiggled from the tube.
 The air is fresh and cold; cold early spring
 clear as gray glass; a half inch of blue sky
 below the steel-gray storm clouds.
 (They were the artist's specialty.)
 A specklike bird is flying to the left.
 Or is it a flyspeck looking like a bird?

Heavens, I recognize the place, I know it!
 It's behind – I can almost remember the farmer's name.
 His barn backed on that meadow. There it is,
 titanium white, one dab. The hint of steeple,
 filaments of brush-hairs, barely there,
 must be the Presbyterian church.
 Would that be Miss Gillespie's house?
 Those particular geese and cows
 are naturally before my time.

A sketch done in an hour, "in one breath,"
 once taken from a trunk and handed over.
 Would you like this? I'll probably never
 have room to hang these things again.
 Your Uncle George, no, mine, my Uncle George,
 he'd be your great-uncle, left them all with Mother
 when he went back to England.
 You know, he was quite famous, an R.A....

I never knew him. We both knew this place,
 apparently, this literal small backwater,
 looked at it long enough to memorize it,
 our years apart. How strange. And it's still loved,
 or its memory is (it must have changed a lot).
 Our visions coincided – "visions" is
 too serious a word-our looks, two looks:
 art "copying from life" and life itself,
 life and the memory of it so compressed
 they've turned into each other. Which is which?
 Life and the memory of it cramped,
 dim, on a piece of Bristol board,
 dim, but how live, how touching in detail
 – the little that we get for free,
 the little of our earthly trust. Not much.
 About the size of our abidance
 along with theirs: the munching cows,
 the iris, crisp and shivering, the water
 still standing from spring freshets,
 the yet-to-be-dismantled elms, the geese.

Em the **Art of Painting**, um quadro de caráter claramente alegórico, Vermeer apresenta o pintor em ação, Clio, a musa da História, mapas, tapetes, e um candelabro. Todos adquirem

especial significação relacionada à arte da pintura. O lugar do artista, seu valor, seu significado, como artesão e como gênio criativo. O pintor representado denota um tom distanciado, crítico sobre a pintura. Ele observa seu modelo, Clio, a musa da História, e, ao registrar sua imagem sobre a tela, o pintor não aparece como mero receptor de sua inspiração, mas como agente através do qual ela adquire vida e significado, pois é pela intermediação de seu trabalho que ela é dada a conhecer.

Poem, de Elizabeth Bishop, também faz refletir sobre a arte de pintar e a de escrever. Focos difusos, misturados com pinceladas concisas e nítidas, criam um efeito visual perturbador que demove o observador do reconhecimento passivo e o força a entrefechar os olhos e reconstruir a imagem através das sobreposições estereoscópicas que se interpõem ao olhar.

Tanto **Art of Painting**, como *Poem* são trabalhos que sintetizam respectivamente as obras de Vermeer e de Elizabeth Bishop, nas quais poeta e pintor se auto-representam, representam a dimensão histórica da arte e do conhecimento, como diz Elizabeth Bishop:

It is like we imagine our knowledge to be:
Dark, salt, clear, moving utterly free,
(...)
... flowing and drawn, since
Our knowledge is historical, flowing and flown.⁴⁴⁹

Também salientam que mais importante que a individualidade do artista é o ato de pintar e o de escrever como atos de resistência e de continuidade, o que, aliás, Elizabeth Bishop deixa muito claro ao encerrar seu poema *One Art* com as palavras *Write it!*, a solução para resgatar a própria identidade perante os processos de perda e de dissolução de seu eu como sujeito e como história:

The art of losing isn't hard to master;
(...)
I lost two cities, lovely ones. And vaster,
Some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.
(...)It's evident
The art of losing isn't hard to master
Though it may look like (*Write it!*) like disaster.

⁴⁴⁹ At The Fishhouses. BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 66.

4.4.2 Norma e Transgressão na Perspectiva da Arte e da Tradução: *The Lace-Maker* e
Brazil January 1, 1502



The Lace-maker – J. Vermeer

Brazil, January 1st, 1502

... embroidered nature ... tapestried landscape.
Landscape into Art, by Sir Kenneth Clark

Januaries, Nature greets our eyes
 Exactly as she must have greeted theirs:
 Every square inch filling with foliage –
 Big leaves, little leaves, blue, blue green and olive,
 With occasional lighter veins and edges
 Or a satin overleaf turned over;
 Monster ferns
 And silver-gray relief,
 And flowers, too, like giant water lilies
 Up in the air – up, rather in the leaves –
 Purple, yellow, two yellows, pink,
 Rust red and greenish white;
 Solid but airy; fresh as if just finished
 And taken off the frame.

A blue-white sky, a simple web,
 Backing for feathering detail:
 Brief arcs, a pale –green broken wheel,
 A few palms, swarthy, squat, but delicate;
 And perching there in profile, beaks agape,
 The big symbolic birds keep quiet,
 Each showing only half his puffed and padded,
 Pure-colored or spotted breast.
 Still in the foreground there is Sin:
 Five sooty dragons near some massy rocks.
 The rocks are worked with lichens, green moonbursts
 Splattered and overlapping,
 Threatened from underneath by moss
 In lovely hell-green flames,
 Attacked above
 By scaling-ladder vines, oblique and neat,
 “one leaf yes and one leaf no (in Portuguese).
 The lizards scarcely breathe; all eyes
 Are on the smaller female one, back-to,
 Her wicked tail straight up and over,
 Red as a red-hot wire.

Just as the Christians, hard as nails,
 Tiny as nails, and glinting,
 In creaking armor, came and found it all,
 Not unfamiliar:
 No lover’s walks, no bowers,
 No cherries to be picked, no lute music,
 But corresponding, nevertheless,
 To an old dream of wealth and luxury
 Already out of style when they left home –
 Wealth, plus a brand – new pleasure.
 Directly after Mass, humming perhaps
 L’Homme armé or some such tune,
 They ripped away into the hanging fabric,
 Each out to catch an Indian for himself –
 Those maddening little women who kept calling,
 Calling to each other (or had the birds waked up?)
 And retreating, always retreating, behind it.

The Lace-maker está entre as mais preciosas das pinturas de Vermeer e talvez seja a mais enigmática. Ali, os detalhes são meticulosamente apresentados com uma obliquidade que supera a de seus outros quadros. Quanto aos aspectos óticos, os contornos nítidos e borrados disputam a atenção. É difícil de perceber os objetos mais claramente, uma vez que a atividade representada engana o olhar de forma tão sutil que, à primeira vista, parece ser uma cópia fiel de uma jovem trabalhando suas rendas, mas que, na verdade, engana o olhar. A ilusão na representação vai além da sensação de falta de foco. A forma dos objetos é apresentada de um ângulo estranho e oblíquo com apelos figurativos e metafóricos. Mais do que a renda tecida, o quadro pretende mostrar a intensidade do trabalho da rendeira e,

curiosamente, exige do observador a mesma atenção e intensidade para transpor a aparente lucidez da imagem, percebendo as imperfeições intencionais sutilmente apresentadas com a intenção de subverter a ilusória estabilidade do real e desestabilizar o olhar, a fim de mostrar a realidade tal como ela é, uma verdadeira “apologia da imprecisão”, como definiu o crítico Lorenzo Renzi⁴⁵⁰, definição também muito apropriada para a poesia e a pintura de Elizabeth Bishop, e para o conceito de tradução aplicado a esta tese.

Tradicionalmente, o bordado ocupava uma parte importante na educação das mulheres; era sempre relacionado com mulheres virgens e virtuosas. O empenho em tecer as rendas ou bordar preservava as suas virtudes. Em **The Lace-maker**, além da imagem central da jovem concentrada em seu trabalho, estão representados a Bíblia, fios brancos e vermelhos derramando-se para fora de uma caixa, provavelmente um costureiro, e, ao lado, uma almofada de alfinetes. O conjunto, sem dúvida, emblematiza a condição feminina e torna-se especialmente significativo se atentarmos para a etimologia da palavra “caixa de trabalho”, ou “costureiro” em holandês: *naaikussen*, literalmente traduzida como almofada de alfinetes. Curiosamente, *naaien* também significa copular; o substantivo *kussen* significa “almofada”, mas o verbo *kussen* significa “beijar”.

De acordo com John Nash⁴⁵¹, os fios suspensos para fora da caixa evocam o sangue vermelho e o líquido leitoso do útero que precede o nascimento de uma criança, numa alusão à condição feminina, por um lado presa aos fios que ela mesma trama, mas que, por outro, transcende seu tempo e seu espaço através da sua capacidade de *recriar* a vida. Um forte efeito perturbador emana da forma de olhar da moça e dos pontos de fuga do quadro. O olhar da rendeira sobre o trabalho e a fuga do mesmo sugerida pela nitidez com que o “v” dos fios que segura impulsiona o olhar para o espaço vazio da tela, mostrando que, mesmo parecendo totalmente absorta, presa ao trabalho manual, ela encontra no detalhe do mesmo as linhas sobre as quais se projeta para além da tarefa que lhe mantém cativa, para além da moldura, para um outro espaço, também enigmático, porque vazio, um enigma sem resposta, o espaço da virtualidade onde cabem todos os textos, todas as imagens, todos os desejos. A única certeza é de que pode atingir outra dimensão, além daquela ali representada. Sob esse enfoque, é possível reconhecer uma rebeldia silenciosa manifestada sutilmente nos fios que manipula, como uma forma de exercer sua liberdade, mesmo que só interior, e de romper com

⁴⁵⁰ RENZI, L. *Apology for Imprecision*. Bolonha: Del Mulino, 1999.

⁴⁵¹ NASH, J. *Vermeer*. Amsterdam: Scala Books, Rijksmuseum Foundation, 1991. p. 113.

a identidade que lhe é imposta pelos padrões estabelecidos pela sociedade, ou pelas normas artísticas vigentes.

Na perspectiva de Vermeer, a almofada em primeiro plano, e a Bíblia em segundo, denotam uma intenção subversiva dos padrões católicos dentro do quais vivia, e atesta a independência ética e estética do artista, cujo referencial maior é o da própria vida, observada tal qual se apresenta. É, portanto, essa mesma dimensão metafísica do cotidiano e dos detalhes luminosos da vida evidenciados na obra de Vermeer que parecem ter sempre impressionado Elizabeth Bishop, e ter feito com que ela buscasse reproduzir em sua obra poética os mesmos efeitos da pintura de Vermeer.

Em *Brazil, January 1st, 1502*, o mesmo tom enigmático, a obliquidade dos detalhes, uma paisagem exuberante da floresta sul-americana percebida como um bordado mostra uma natureza figurativa e metaforizada, remetendo-nos à intensidade do trabalho de fabricação do tecido. Enquanto a rendeira de Vermeer mantém a ilusão de que sua virtude será eternamente preservada enquanto permanece ocupada tecendo sua renda, em um outro espaço, distante dali, do outro lado do oceano e abaixo do Equador, em alguns poucos instantes as desprotegidas índias são desvirginadas pela violência dos mesmos cristãos que exigem virtude da rendeira.

Com os fios suspensos do costureiro de Vermeer, Elizabeth Bishop atualiza e continua a história sugerida pelo pintor setecentista, em outro lugar e outro tempo, dando forma, em seu poema, aos impulsos contidos pela jovem rendeira, condenada à virtude eterna. Do poema restam o hímen rompido, a perplexidade e duas certezas: a da permanência do mistério e da necessidade de rebordar a paisagem rompida a fim de reconfigurar o espaço onde a história possa continuar a ser escrita, repetindo, revisando, desfazendo, refazendo, como diz Elizabeth Bishop:

Nature repeats herself, or almost does:
Repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise.
(...)
... derange, or re-arrange your poems again.⁴⁵²

⁴⁵² BISHOP, E. North Haven. *The Complete Poems*, p. 188. Esse poema foi dedicado a Robert Lowell, seu maior amigo, após sua morte. Em recente publicação da correspondência de Lowell com Elizabeth Bishop, o poeta manifesta seu desconforto perante o distanciamento de seus textos, a partir do momento em que são entregues para a publicação, justamente pelo fato de não poder mais reescrevê-los. (LOWELL, Robert. *Dear Elizabeth: Life and Letters – one poet writes another*. In: *The New Yorker*. Dec. 20-27, 2004).

4.4.3 O Tempo e o Espaço Reencontrados no Poema-Pintura: A View of Delft e *Poem*



A View of Delft – J. Vermeer

Poem

About the size of an old-style dollar bill,
 American or Canadian,
 mostly the same whites, gray greens, and steel grays
 – this little painting (a sketch for a larger one?)
 has never earned any money in its life.
 Useless and free., it has spent seventy years
 as a minor family relic handed along collaterally to owners
 who looked at it sometimes, or didn't bother to.

It must be Nova Scotia; only there
 does one see gabled wooden houses
 painted that awful shade of brown.
 The other houses, the bits that show, are white.
 Elm trees, low hills, a thin church steeple
 – that gray-blue wisp-or is it? In the foreground
 a water meadow with some tiny cows,
 two brushstrokes each, but confidently cows;
 two minuscule white geese in the blue water,
 back-to-back,, feeding, and a slanting stick.

Up closer, a wild iris, white and yellow,
 fresh-squiggled from the tube.
 The air is fresh and cold; cold early spring
 clear as gray glass; a half inch of blue sky
 below the steel-gray storm clouds.
 (They were the artist's specialty.)
 A specklike bird is flying to the left.
 Or is it a flyspeck looking like a bird?

Heavens, I recognize the place, I know it!
 It's behind – I can almost remember the farmer's name.
 His barn backed on that meadow. There it is,
 titanium white, one dab. The hint of steeple,
 filaments of brush-hairs, barely there,
 must be the Presbyterian church.
 Would that be Miss Gillespie's house?
 Those particular geese and cows
 are naturally before my time.

A sketch done in an hour, "in one breath,"
 once taken from a trunk and handed over.
 Would you like this? I'll probably never
 have room to hang these things again.
 Your Uncle George, no, mine, my Uncle George,
 he'd be your great-uncle, left them all with Mother
 when he went back to England.
 You know, he was quite famous, an R.A....

I never knew him. We both knew this place,
 apparently, this literal small backwater,
 looked at it long enough to memorize it,
 our years apart. How strange. And it's still loved,
 or its memory is (it must have changed a lot).
 Our visions coincided – "visions" is
 too serious a word-our looks, two looks:
 art "copying from life" and life itself,
 life and the memory of it so compressed
 they've turned into each other. Which is which?
 Life and the memory of it cramped,
 dim, on a piece of Bristol board,
 dim, but how live, how touching in detail
 – the little that we get for free,
 the little of our earthly trust. Not much.
 About the size of our abidance
 along with theirs: the munching cows,
 the iris, crisp and shivering, the water
 still standing from spring freshets,
 the yet-to-be-dismantled elms, the geese.

Marcel Proust, em *À la recherche du temps perdu*, narra uma famosa passagem na qual seu personagem, o escritor Bergotte, visita uma exposição de arte holandesa e, ao examinar o detalhe do quadro de Vermeer, **Vista de Delft**, sua doença se agrava e antecipa sua morte.

Através de suas últimas palavras antes de morrer, Proust expressa sua própria idéia de arte. O fato narrado na voz do personagem se confunde com a própria vida de Proust que, logo depois de ter visto a exposição de Vermeer, em Paris, em 1921, no *Jeu de Paume*, adoece e passa a viver em reclusão. Na noite de sua morte, dita suas últimas palavras: “Há uma paciência chinesa na arte de Vermeer”.

Proust traduz essa experiência para *La Prisonnière*, a sexta parte de *La Recherche*. Seu personagem, Bergotte, andava doente, dormia mal, tinha pesadelos e não podia mais escrever, mas, ao saber da exposição de Vermeer em Paris, com um quadro que ele admirava e sabia de cor, decide visitá-la. Sobre um detalhe do quadro, “uma pequena mancha de muro amarelo”, dizia Bergotte que era como um inestimável espécime de arte chinesa, suficiente por si mesmo.

Lorenzo Renzi, em *Apology for Imprecision*⁴⁵³, defende a idéia de que Proust não se referia a ponto algum do quadro, em particular, mas à combinação expressiva de experiências literárias passadas com a observação direta da pintura, enfatizando a multiplicidade de olhares possíveis sobre esse cruzamento de experiências e sugerindo que o mais importante não é um detalhe específico, em segundo ou terceiro plano, iluminado e que magnetiza o olhar, mas exatamente um lugar-outra, distante mas significativo, idealizado e real, indefinido, mas extremamente significativo no efeito que causa. O efeito criado, portanto, torna-se mais importante do que a observação direta do detalhe preciso. *Poem*, de Elizabeth Bishop, como foi visto anteriormente, é texto que também se constrói sobre a impressão causada por uma pequena pintura, com detalhes cuja importância individual praticamente inexistem, mas que adquirem significação pelo efeito que causa sobre a sensibilidade da poeta.

Em Proust, ao se deparar com a pintura que dizia saber de cor, Bergotte é surpreendido pela imagem, pois a imaginava diferente, e essa perturbação causa-lhe um forte mal-estar. Pela primeira vez ele descobre que há pequenas figuras, que a areia é rosada, razão pela qual sua tontura aumenta e, ao fixar seu olhar sobre o pequeno detalhe de muro amarelo pintado com esmero e habilidade, declara que “c’est ainsi que j’aurais dû écrire (...) Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune”⁴⁵⁴.

⁴⁵³ RENZI, L. *Proust and Vermeer: An Apology for Imprecision*. Bolonha: Del Mulino, 1999.

⁴⁵⁴ PROUST, M. *La Prisonnière. A la recherche du temps perdu*. VI. Paris: Gallimard, 1954.

Elizabeth Bishop também guardava na memória as imagens que reconhece no quadro pintado por seu tio e, diferentemente de Bergotte, ou de Proust, no balanço que faz da sua própria vida, parece ter buscado o equilíbrio entre vida e arte *dans un celeste balance*⁴⁵⁵, uma vez que, ao rememorar, concede a si própria mais tempo para *revise, revise, revise*, como ela mesma diz em *North Haven*, numa expressão que ecoa das linhas de T. S. Eliot, (“There will be time, for a hundred visions and revisions”⁴⁵⁶), ou do *Ecclesiastes*, em que se lê “haverá tempo para tudo”. O resultado de seu extremo esmero, pacientemente cultivado ao longo de muitos anos trabalhando sobre o mesmo poema, comparável à paciência chinesa que Proust reconhece em Vermeer, acaba justamente conferindo à poeta um estatuto comparável ao do pintor. Sua poesia não só é comparada à pintura de Vermeer, como também é conhecida pelo esmero de seus detalhes formais, conceituais e pelo seu refinado nível de acabamento, independentemente de qualquer semelhança com a obra do pintor.

Elizabeth Bishop parece ter realizado o que Bergotte não teve tempo, mas que, por outro lado, Proust recupera em *Le temps retrouvé*. Ela, a seu tempo, reencontra seu tempo perdido e revive suas memórias na poesia, na pintura e na escritura. Ao escrever o poema *One Art*, sublima todas as perdas e projeta sua arte para um espaço imemorial e atemporal, da arte, da escritura e da afetividade, lugares não mensuráveis, que desafiam a ciência do geógrafo de Vermeer e permanecem suspensos nos últimos poemas de sua vida, em *Geography III*. As perdas que sofre são todas recuperadas no poema. Não é difícil dominar a arte de perder, diz ela, porque escrevemos. Ao escrever *Poem*, reencontra seu tempo de infância nos confins de sua memória, revisa, *repinta*, com algumas camadas de cores, as lembranças e a linguagem de um outro poema composto décadas antes, *Large Bad Picture*, e que, reescrito com Arte e emoção, atinge o estatuto de um “inestimável espécime de arte chinesa, suficiente em si mesmo”⁴⁵⁷. Sendo assim, tanto para Proust, como para Elizabeth Bishop, a escritura produzida como passagem de uma falta ou de um excesso constitui “(...) um gesto recorrente, pois além do gesto, localiza o prazer do eterno *reescrever*”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ PROUST, M. *Le temps retrouvé. A la recherche du temps perdu*. p. 246.

⁴⁵⁶ ELIOT, T. S. The Love Song of J. Alfred Prufrock. In: *Selected Poems*. Faber: London, 1980. p. 11.

⁴⁵⁷ PROUST, M. op.cit. p. 247.

⁴⁵⁸ SILVA, M. L. B. Notas manuscritas em comentário sobre essa análise. Porto Alegre, outubro 2004. Agradeço à Prof. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva pelos comentários e esclarecimentos sobre a obra de Marcel Proust.

5 TEXTO E TELA SOBRE O MESMO ESPAÇO-TEMPO: TELA REVELADA NO TEXTO, TEXTO REVELADO NA TELA

*Je peins comme j'écris. Pour me trouver, pour me retrouver (...) Pour être le buvard des innombrables passages qui en moi (...) ne cessent d'affluer.*⁴⁵⁹

Trazemos, a seguir, uma seqüência de sobreposições de textos e telas de Elizabeth Bishop ocupando o mesmo espaço e tempo. A ordem é aleatória. O critério adotado busca a exemplificação dos princípios e práticas apresentados nos capítulos anteriores relacionados à teoria e à prática da tradução artística entre a poesia a pintura, procurando sempre traçar um caminho que permita a passagem dos sentidos, da emoção estética, da Arte, evidenciando a permanência e a simultaneidade dos processos tradutórios inerentes ao ato da leitura.

Os textos visuais e verbais de Elizabeth Bishop parecem percorrer os mesmos espaços interiores, ignorando, na maioria das vezes, a passagem do tempo, mostrando-se, no entanto, em permanente processo de reconstrução das temporalidades e dos espaços habitados concreta e simbolicamente pela poeta-pintora. Seus textos e telas manifestam, indiferentemente, um movimento incessante de busca de identidade, de um lugar onde habitar, de um porto afetivo onde possa atracar sua embarcação fragmentada, atribulada ao longo dos percursos de uma

⁴⁵⁹ MICHAUX, H. La Nuit Remue. In: BERGER, D. *Littérature et Peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.

vida delineada pela inquietude, pelo deslocamento, pelas viagens, guiada pelo olhar perscrutador, que desliza sobre superfície brilhante e colorida do mapa descrito em seu primeiro poema, *The Map*, até a plena aceitação de sua própria cartografia interior, cujas formas se desenham nas entrelinhas de seus poemas-síntese de seu último livro, não casualmente intitulado *Geography III*.

Apresentamos os textos e imagens a seguir, de forma a evidenciar a íntima relação entre suas duas formas de expressão e aquilo que definimos aqui como tradução entre seus textos e telas, onde, mais uma vez, salientamos a relativização dos conceitos de espacialidade e de temporalidade, uma vez que, como tentamos mostrar, é difícil estabelecer os limites entre o que é dito e mostrado, uma vez que, na obra de Elizabeth Bishop, as duas expressões parecem acontecer indistintamente, surtirem efeitos semelhantes, atingirem objetivos idênticos e traduzirem-se entre si. O que a imagem oculta, a palavra declara, o que a palavra cala, o silêncio sugere ou a reticência suspende, a imagem revela. E, nesse jogo intertextual e interdisciplinar, reafirma-se a múltipla pertença da subjetividade da poeta-pintora a ambas linguagens, poesia e pintura, o processo de escritura e de *reescritura* constante na sua produção artística e de tradução de uma linguagem a outra, de acordo com princípios pré-estabelecidos no Capítulo 3.

Sua obra, vista como um grande e único texto, ratifica o que afirmamos anteriormente, ou seja, de que a palavra pode traduzir a imagem e que a imagem pode traduzir a palavra. Entendemos que Elizabeth Bishop, ao traduzir seus poemas em paisagens, formas, objetos, pintados, ou, ao narrar, descrever ou comentar quadros pintados, recriando-os com Arte, oferece-nos uma base empírica e conceitual que legitima nosso percurso, previamente delineado nos capítulos anteriores.

Dando prosseguimento, apresentamos imagens e textos reagrupados de forma que falem por si mesmos, na condição de relação entre si, evidenciando não exatamente um sentido explícito, mas os intertextos dispostos em relação dialógica e complementar. No âmbito deste trabalho, portanto, entendemos que a forma de apresentação seja auto-explicativa, que seja significativa simultânea ou complementarmente aos olhos, aos ouvidos, à imaginação, fiel à visão de mundo e de arte que emana da obra de Elizabeth Bishop.

Palavra, linha, cor, composição, efeito sonoro e visual, unidade de sensações, força expressiva visual liberada pelo texto escrito, textos que se escrevem no espaço virtual entre a superfície da tela e a retina do observador são todos elementos contidos na poesia e na pintura

de Elizabeth Bishop. Sua preocupação com a perspectiva, seu amor pela linha, como forma e como tema, são aspectos que, segundo Lorrie Goldensohn, manifestam sua sensibilidade em relação ao lugar, ao isolamento e à memória:

her expressive handling of line and perspective, quite distinctive in her painting, brings her to test a boundary-breaking paradox, the eye that “speaks” and “touches”.⁴⁶⁰

Assim, tentando defender nossas hipóteses de que a poesia traduz a pintura, e vice-versa, apresentamos, na seqüência, uma amostragem dessa possibilidade tal como a concebemos.

Através dos exemplos apresentados, torna-se possível ver de que forma a projeção do olhar da poeta-pintora metaforiza e reconstrói o espaço físico, por meio das angulações da perspectiva dentro da qual o reconfigura. Como a própria poeta dizia, ela só fazia poesia a partir da realidade vivida, afirmação esta que se confirma pela pesquisa que realizamos no acervo de Elizabeth Bishop mantido pela *Vassar College Library (Special Collections)*, onde encontramos recortes de jornais, fotografias, cartas, objetos pessoais, materiais não publicados, anotações que mantinha em seus inúmeros cadernos sobre fatos do cotidiano, coisas que considerava curiosas, leituras feitas, acontecimentos políticos, sua convivência com os empregados domésticos, com personagens locais, como, por exemplo, com Gregório Valdez, o pintor de Key West, Cootchie, Josephine Baker, Faustina, Manuelzinho, as crianças faveladas, as pessoas na sala de espera do dentista, os animais domésticos que mantinha, além da extensa correspondência que manteve com um grande número de amigos, intelectuais, artistas seus contemporâneos, cuja lista ilustra muito bem de que forma Elizabeth Bishop se incluía no mundo da literatura e das artes durante as décadas de 40 a 70.

Em todos esses registros, o eixo é sempre o mesmo sujeito, traduzindo a si mesmo através do outro, construindo e tornando evidente sua subjetividade pela ficcionalização da formalização artística da realidade que lhe circunda seus poemas e telas. Por trás da descrição impessoal na pintura e na poesia, sua presença sempre se manifesta em um nível anterior de significação, ou em ângulos inesperados da perspectiva. Além disso, as formas que elege, descritas e pintadas, nunca se processam como uma simples *frotage*: são sempre um escrever-além, uma reconstrução que permite à autora mostrar-se no ocultamento, e, ao leitor, vislumbrar a essência de sua sensibilidade rarefeita na forma artística, desdobrada na palavra e na cor.

⁴⁶⁰ GOLDENSOHN, L. Elizabeth Bishop's Written Pictures, Painted Poems. In: MENIDES, Laura; DORENKAMP, Ângela G. *WPI Studies*, 18, New York, Bern, and Frankfurt: Lang, 1999. p. 167-176.

Entendemos que a superposição das imagens aqui apresentadas pode ilustrar os casos em que poesia e pintura dizem e/ou mostram a mesma coisa: opiniões, motivos, sensações, elementos morfológicos, sintáticos e discursivos da obra de Elizabeth Bishop. O vocabulário e o modo de composição se repetem: frases substantivas, orações absolutas, períodos compostos por coordenação muitas vezes equivalem à maneira coordenativa e indicativa como os elementos são dispostos nas imagens. Conetivos como “and” and “and”⁴⁶¹ parecem surgir entre as imagens apresentadas, dispostas lado a lado, convidando o observador a traçar os elos, ler nas “entrelinhas”, escrever a efrase que lhe descreva a partir de suas significações profundas, anteriores, reais ou virtuais.

Na seqüência de imagens, de poemas e de fragmentos de poemas apresentados a seguir, acreditamos que a superposição da palavra sobre a pintura fale por si própria, como exemplos de casos onde poesia e pintura se traduzem mutuamente, dizem a mesma coisa, reiteram, complementam, *repeat, repeat, repeat, revise, revise, revise*⁴⁶² temas, pontos de vista, motivos que, no conjunto, compõem a morfologia, a sintaxe e a textualidade da obra de Elizabeth Bishop.

Nessa hermenêutica entre poemas e telas, tentamos deixar aflorar intersecções pelas quais esses textos se inter-relacionam, se complementam, se traduzem e onde também se percebe a coerência, a coesão, e a auto-referencialidade no jogo intertextual entre a poesia e a pintura de Elizabeth Bishop. Incluímos, após as imagens, alguns comentários sobre estas intersecções a fim de que, ao ressaltar as identificações morfológicas, sintáticas, discursivas e intertextuais entre sua poesia e sua pintura, se possam comprovar nossas hipóteses iniciais.

⁴⁶¹ BISHOP, E. Questions of Travel. *The Complete Poems*, p. 93.

⁴⁶² BISHOP, E. North Haven. *The Complete Poems*, p.188.

5.1 DAISIES IN A PAINTBUCKET – *NORTH HAVEN*⁴⁶³

Em **North Haven**, poema escrito em homenagem a seu grande amigo Robert Lowell, poeta e tradutor, logo após a sua morte, a voz da poeta soa, ao mesmo tempo, embargada pela tristeza da perda do amigo, e liberada, capaz de deixar aflorar seus sentimentos, como se na descrição detalhada e emocionada da paisagem ofertasse a ele a sensação de vida eclodindo da natureza. Através dos ciclos das estações, do eterno recomeço da vida no lugar onde antes haviam compartilhado, Elizabeth Bishop também faz uma alusão muito clara ao hábito da *reescritura*, tão forte em seu amigo poeta e tradutor ao mesmo tempo como impossibilidade e como eternização da força criadora do poeta e do tradutor⁴⁶⁴.

(...)
 This month, our favorite one is full of flowers:
 Buttercups, Red Clover, Purple Vetch,
 Hawkweed still burning, Daisies pied, Eyes Bright,
 The Fragrant Bedstraw's incandescent stars,
 And more, returned, to paint the meadows with delight.
 (...)
 The Goldfinches are back, or others like them,
 (...) anchored in its rock,
 afloat in the mystic blue...⁴⁶⁵

North Haven, portanto, apresenta-se como uma oferenda de um poeta a outro com a mesma matriz lírica que se evidencia na imagem pintada em **Daisies in a Paintbucket**, onde Elizabeth Bishop descreve, com o mesmo vocabulário das flores do campo do poema: *Daisy Pies, Eyes Bright, Fragrant Bedstraws*, dispostas na imagem como *incandescent stars, pleading, and pleading*⁴⁶⁶. A forma e os movimentos das pequenas margaridas amarelas de **Daisies in a Paintbucket** também formam a mesma constelação de pequenas estrelas incandescentes visível no poema, imagem esta recorrente em vários outros textos de Elizabeth Bishop, como *Paris 7 A. M.*, e *Stoves and Clocks*. Diante de **Daisies in a Paintbucket** e de *North Haven*, constata-se, facilmente, que olhar, pintar, escrever parecem ser um único e coerente ato no conjunto da obra de Elizabeth Bishop, o que nos leva a reafirmar que, no

⁴⁶³ Optamos pela grafia diferenciada entre os títulos das pinturas e dos poemas, a fim de facilitar a identificação. Os títulos das telas estão grafados em **negrito** e os dos poemas, em *itálico*.

⁴⁶⁴ Robert Lowell, além de ser um dos poetas preferidos de Elizabeth Bishop, era seu melhor amigo. Uma das suas principais atividades foi a da tradução como processo criativo. Sobre isso. Ver LOWELL, R. *Imitations*. New York: FSG, 1961.

⁴⁶⁵ BISHOP, E. North Haven. *The Complete Poems*, p. 188-9.

⁴⁶⁶ Idem.

trânsito das formas e dos significantes, de significação e de *resignificação*, tal ato configura-se como um processo tradutório.

Elizabeth Bishop declara, no poema, *The Goldfinches are back, or others like them*, ou seja, alguns retornam, mas seus descendentes voltam, a natureza se renova, muda, ao mesmo tempo em que se mantém imutável na sua essência. Assim, pode-se inferir, também, uma postura teórica em relação ao ato de escrever e de traduzir a partir desses dois textos construídos sobre o tema da vida e da morte, do fim e do recomeço, das mudanças e das essencialidades imutáveis, dos ciclos incessantes da natureza, a cujas leis o ser humano e suas criações parecem estar inexoravelmente submetidos. Dessa forma, as leis e os princípios que regem o ato de criação artística indiferem dos de sua recriação, uma vez que estão todos sujeitos à lei maior da mutabilidade.

Elizabeth Bishop pinta com as palavras, com o olhar, e escreve com as cores. Através dos detalhes revela o mundo. Retira de cenas e lugares velhos, sujos, até mesmo sórdidos, a sensação do belo como verdadeiro, do verdadeiro como belo, e subverte a forma de perceber o sórdido, como, por exemplo, uma velha lata de tinta, um posto de gasolina imundo, as favelas, uma cadela sarnenta, ao atribuir-lhes uma dimensão lírica, como o faz em **Daisies in a Paintbucket**, *Squatter's Children*, *Pink Dog*, *Filling Station*, *Large Bad Picture*, *Clocks and Stoves*, *Interior with an Extension Chord*, *Merida from the Roof*.

Em **Daisies in a Paintbucket**, temos um belo e delicado texto escrito com resíduos recolhidos do fundo de uma lata velha de tinta pelos cílios da poeta. Seu olhar atravessa o espaço sórdido de um posto de gasolina imundo para deter-se sobre delicadeza do ato de tecer um pequeno guardanapo de crochê deixado sobre uma velha poltrona, e de reconhecer nesse pequeno detalhe a intenção de humanizar o lugar e fazer dele um ponto luminoso na imagem sombria descrita no poema. Além disso, é capaz de transformar uma máquina de caça-níquel em uma máquina de sonhos⁴⁶⁷, de perceber a musicalidade e a harmonia entre a beleza natural de uma enseada e o ruído intruso de uma draga trabalhando, de sublimando e transcendendo a sordidez do real através da arte.

⁴⁶⁷ Ver *Elizabeth Bishop's Slotting Machine*. In: BENTON, W. (ed), op.cit. p. 77.

Daisies in a Paintbucket insere-se, portanto, como um emblema do desdobramento, do desocultamento das imagens retidas na imanência da linguagem, na virtualidade do objeto observado e traduzido pela artista para outra linguagem. Ver um balde de lata velho e representá-lo como uma fonte de flores coloridas que eclodem de seu interior, plenas de vitalidade e de alegria, liberá-las de sua imanência frágil, da condição de restos de tinta destinados endurecer, impõe-se com uma metáfora da tradução artística, ilustra visualmente o processo de desdobramento e de recriação. Tornar real essa possibilidade é o trabalho da Arte, do artista e do tradutor. O ato de traduzir, transladar, metaforizar, deslocar, e transgredir formas e sentidos, trair o mesmo para buscar o outro, permite-lhe ampla respiração, legitima a tradução ao mesmo tempo como impossibilidade, e como único meio de sobrevivência. Reside aí o fascínio de sua natureza.

5.2 NOVA SCOTIA LANDSCAPE – POEM

Além das relações entre *Poem* e *Nova Scotia Landscape*, comentadas anteriormente, salientamos também aqui a presença explícita de elementos recorrentes em vários outros poemas de Elizabeth Bishop. A posição de destaque da casa branca, a precariedade da cerca, a torre da igreja, a luz amarelada que recobre a paisagem, a água em primeiro plano inserem-se no todo de sua obra como componentes de um glossário visual e simbólico cuja significação percorre textos e telas com as mesmas conotações, dentro de campos semânticos comuns que permitem, portanto, a tradução de textos e telas entre si dentro de um exercício hermenêutico e intertextual dinâmico e intermitente.

Traduzem-se instantes, lugares, lembranças. A representação da luz na tinta amarela que envolve a paisagem, no céu, no solo, nos reflexos sobre o azul do lago, parece expressar a própria memória da infância vivida em Nova Scotia e revivida no texto, recriada na tela, traduzida nessa imagem luminosa que reflete a mesma sensação de *Poem*, uma agradável surpresa do reconhecimento de si mesma. A luz intensa refletida no tom delicado de amarelo surte efeito semelhante ao das frases exclamativas de *Poem* e de *The Wave*, dizendo a mesma coisa mostrando outra, provocando a volta do sujeito a si mesmo através dos deslocamentos entre as a palavra e a cor: da palavra à imagem, da memória à escrita, da sensação de perda ao reencontro do lugar desocultado, plenamente disponibilizado ao olhar. Através da apreensão da luz, a recuperação da memória, da beleza, do equilíbrio afetivo, da paz, e o reencontro, senão de sua plena identidade, pelo menos do sentimento de reconciliação.

Recollected in tranquility é o mote intertextual que aflora aos ouvidos perante a bela tradução das palavras de *Poem*, lembrando-nos a empatia de Elizabeth Bishop com a poética de William Wordsworth⁴⁶⁸. A pintura complementa o poema e o poema nos faz voltar à pintura nesse exemplo claro e inequívoco de tradução intersemiótica e de auto-referencialidade evidenciada no processo de tradução entre as duas formas de linguagem.

⁴⁶⁸ Sobre a relação da poesia de Wordsworth com a pintura ver também HUNT, John Dixon. *Encounters: Essays on literature and the visual arts*. London: Studio Vista, 1971.

5.3 INTERIOR WITH EXTENSION CHORD, OLIVIA – *QUESTIONS OF TRAVEL, THE END OF MARCH, TO LILI*

Essa é uma imagem que traduz várias instâncias de diferentes poemas considerados fundadores do universo poético e pictórico de Elizabeth Bishop. Como afirma Benton, em *Exchanging Hats*⁴⁶⁹, com o “foco dramático no fio de luz que atravessa os planos do recinto branco”, a imagem mantém o observador perante o impasse: permanecer dentro do recinto e aceitar o convite ao trabalho intelectual sob condições quase minimalistas de conforto— uma caneta, uma mesa, uma lâmpada – ou ceder à tentação do prazer de desfrutar o jardim florido que penetra imagem adentro pela porta, intencionalmente deixada aberta pela pintora. Entre a austeridade do ambiente interno e a exuberância da vegetação, o observador mantém o olhar entre o fora e o dentro, entre o sentar e trabalhar, o que, para Elizabeth Bishop, significa escrever, ou integrar-se à natureza, deixar que ela faça parte de sua escrita, da paisagem que habita, da visão que tem do mundo-lá-fora.

A porta aberta permite que, na superfície da tela, as flores entrem no recinto e sejam apreendidas no mesmo plano: o exterior, a natureza, lado a lado com a mesa e a caneta, convites explícitos ao trabalho de escrever e de pintar, buscando o equilíbrio na noção de unidade e de continuidade do olhar (*continued-aspect perception*⁴⁷⁰), percebendo as coisas a serem apreendidas nas suas especificidades sem conflitos, sem a necessidade de escolha de um em detrimento de outro, conceitos mais tarde traduzidos em palavras no poema *Santarém*, onde elabora noção da dissolução dos contrários e a resolução dos conflitos:

– such notions would have resolved, dissolved, straight off
in that watery, dazzling dialectics.⁴⁷¹

Existe na obra de Elizabeth Bishop uma condição coordenativa de formulação de textos e de imagens (*everything is connected by and, and and...*⁴⁷²) uma clara intenção de estabelecer elos, de conectar-se, presente em muitos poemas, traduzida para as telas (**Olivia, County Courthouse, Extension with a Chord, Harris School**) sob a forma de antenas, fios elétricos,

⁴⁶⁹ BENTON, W. (ed), op.cit.

⁴⁷⁰ Ver: MULHALL, S. *On Being in the World-Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. London: Routledge, 1990.

⁴⁷¹ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 185.

⁴⁷² BISHOP, E. *Questions of Travel. The Complete Poems*, p. 93.

pipas empinadas voando, nas estradas, caminhos e cercas (**Tombstones for Sale, Brazilian Landscape**, *Arrival in Santos, The Bight, Cape Breton*), que se inscreve no universo pictórico poético de Elizabeth Bishop como uma matriz semântica e sintática, um *tertius comparationes*, que permite a comparação e a tradução entre eles.

É curioso como, em **Nova Scotia Landscape**, apesar de se tratar de uma paisagem bucólica onde naturalmente deveria haver estradas, na representação que Elizabeth Bishop faz do lugar onde passou sua infância não haver nenhuma estrada, nenhum poste com fios, nenhum indício de conexão com o-que-está-além, nenhuma marca de trânsito entre o ir e vir, entre o local e o estrangeiro, talvez por ser este, para ela, o lugar por excelência, intacto, pleno, que retrata um universo harmonizado, o verdadeiro lar⁴⁷³ do sujeito, espaço com o qual sente-se plenamente identificada, de onde nunca sente necessidade de sair, para onde não precisa ir, pois está sempre lá. O poema que escreveu para sua amiga Lili de Araújo, muitos anos depois de ter deixado Nova Scotia, ilustra bem o norte para o qual sua bússola interior continua apontando:

Dear, my compass
still points north
to wooden houses
and blue eyes,

fairy-tales where
flaxen-headed
younger sons
bring home the goose,

love in hay-lofts,
Protestants, and
heavy drinkers...
springs are backward,

but crab-apples
ripes to rubies
cranberries
to drop of blood,

and swans can paddle
icy water,
so hot the blood
in those webbed feet.

Cold as it is, we'd
go to bed, dear,
early, but never
to keep warm.⁴⁷⁴

⁴⁷³ É interessante notar as conotações dos termos *lar* e *lugar* e relacioná-los à noção de geografia de Elizabeth Bishop.

⁴⁷⁴ Poema dedicado a Lili de Araújo, amiga de Elizabeth Bishop. O poema é ilustrado pela própria poeta e encontra-se, hoje, na pousada Chico Rei, em Ouro Preto, de propriedade da Sra. Lili de Araújo, de quem obtivemos autorização para fotografar.

5.4 BRAZILIAN LANDSCAPE – ARRIVAL IN SANTOS – THE IMAGINARY ICEBERG – THE MONUMENT

O primeiro poema da série *Brazil – Arrival in Santos* – inicia com a descrição das montanhas tristes, agrestes, comparadas a navios soçobrados, cobertos de limo e cracas de *Questions of Travel*, frases traduzidas, anos mais tarde, por **Brazilian Landscape**. As mesmas montanhas que, em *Arrival in Santos*, impedem a penetração do olhar curioso de quem chega por mar à costa brasileira, coberta pelo verde das montanhas (*a meager diet of horizon*), em **Brazilian Landscape**, reaparecem deslocadas para o fundo da paisagem, delineando o horizonte por trás da paisagem já então desvendada.

Se, em *Arrival in Santos*, o impulso é o de iniciar a jornada para o interior, (*we are driving to the interior*), em **Brazilian Landscape**, a pintora coloca em primeiro plano a paisagem amena, domesticada, de uma terra cultivada e habitada. As mesmas montanhas de *Arrival in Santos* continuam, porém, como símbolos da impenetrabilidade. Tão enigmática quanto a “admirável escritura da paisagem sobre as pedras pelas pedras”⁴⁷⁵, o sentido de **Brazilian Landscape** se mantém misterioso apesar das estradas e trilhas claramente demarcadas que nos indicam a possibilidade de chegar ao interior, de romper a impenetrabilidade da natureza e da arte.

Assim, enquanto que em *Arrival in Santos* as montanhas impedem a visão da paisagem e aguçam a curiosidade, em **Brazilian Landscape** são incorporadas, afastam-se para o plano de fundo mas, mesmo permitindo a penetração do olhar e a consciência da paisagem que abraça, erguem-se como monumentos intransponíveis e misteriosos, emergindo do fundo da terra, bloqueando o horizonte, tão ameaçadoras e enigmáticas quanto o seu icebergue imaginário. As montanhas de **Brazilian Landscape**, para o leitor da poesia de Elizabeth Bishop, são também icebergues verdes, também significam “the end of travel”. Da mesma forma que seu *The Imaginary Iceberg* ergue-se e mergulha novamente, (*rises and sinks again*), seus picos batem-se contra o sol (*The wits of these white peaks spar with the sun*), ergue-se, observa, (*stands and stares*), é lapidado por dentro, por forças interiores e invisíveis, mas,

⁴⁷⁵ BISHOP, E. Cape Breton. *The Complete Poems*, p. 67.

principalmente, parece *self-made from elements least visible(...) fleshed, fair, erected, indivisible*.

Traduções de um mesmo intertexto em outro momento, outro lugar, para outra linguagem, poema e tela são duas versões diferentes, mas fiéis ao um modo de ver, sentir e de se relacionar com a paisagem que a acolhe, seja o mar gelado, onde flutua o icebergue, ou as montanhas encravadas no interior do continente. Tanto em **Brazilian Landscape**, quanto em *The Imaginary Iceberg*, uma vez rompida a superfície do mar ou da terra, a eclosão da força interior se faz visível no poema ou na pintura com a mesma carga significativa e igual efeito.

5.5 COXCOMBS⁴⁷⁶ – *A SUMMER'S DREAM*

A preocupação com a forma e com a composição, que é uma forte característica da obra de Elizabeth Bishop, amplamente reconhecida pela crítica, ratificada pela sua biografia artística, pelos relatos encontrados na sua correspondência, em entrevistas concedidas em diferentes momentos de sua vida, também se apresenta em **Coxcombs**.

Nessa tela, o vaso de cristas-de-galo vermelhas em primeiro plano, à altura dos olhos de quem olha para a imagem, contra o fundo amarelo da parede, cria o contraste visual no qual as flores, quase que agressivamente, magnetizam a atenção e causam uma agradável surpresa aos olhos. São flores comuns tornadas “extraordinárias” pela forma como são representadas e, especiais, pela dedicatória sobreposta à imagem.

Surpreendem a força e o impacto da forma, das cores das flores e da perspectiva e são, ao mesmo tempo, carregadas de delicada afetividade pelo gesto que representam. O efeito sonoro da frase *extraordinary geraniums*, do poema *A Summer's Dream*, parece ecoar do ritmo visual marcado na imagem, que se desdobra na duplicação da perspectiva: deslocando o olhar das flores para a cadeira vazia, outro ângulo de visão é percebido, onde a imagem passa a dialogar com outra subjetividade, através da dedicatória e da ausência, do vazio que a cadeira também declara em segundo plano, porém não menos importante. No poema, os gerânios da janelas estão voltadas para o exterior da casa e convidam o passante a entrar. As flores do vaso em **Coxcombs** também convidam o passante, o observador, a sentar e compartilhar a mesa e a beleza ali dispostas.

Em **Coxcombs**, cores, linhas e palavras estão ali compostas visualmente formando um todo coerente e harmônico. A frase que acompanha a linha da borda da mesa, por exemplo, complementa visualmente a forma predominante na imagem, que é justamente a linha em arco que se repete no topo do ramo de flores e no encosto da cadeira, estrategicamente colocada de frente para o observador “passante”. As flores colocadas em primeiro plano perante seus olhos duplicam a perspectiva e explicitam a intermediação que a imagem das flores representa entre três subjetividades: a do artista, a da pessoa para quem as flores são dedicadas, e a do leitor.

⁴⁷⁶ Flor vermelha, conhecida por crista-de-galo (*celosa cristata*).

A cadeira, tácita, silenciosa, denuncia uma ausência e a expectativa da chegada de alguém. A perspectiva desdobra-se em dois olhares. O primeiro com seu ponto de fuga no olhar do observador da tela; o outro, daquele que pode sentar-se à cadeira, uma perspectiva virtual mas presente na imagem. As formas circulares e a posição da cadeira provocam a convergência desse dois olhares sobre a exuberância da cor, da forma e das palavras ali dispostas.

Coxcombs e *A Summer's Dream* traduzem a dramaticidade sutil e impactante de dois textos que apresentam flores comuns como extraordinárias, não pela suas naturezas (são simples gerânios e cristas-de-galo), mas pela força da composição, pela diferença que fazem na paisagem externa (nas janelas) e internas (sobre a mesa). Ambas traduzem a emoção da surpresa do inesperado dentro do cotidiano, traduzem, na imagem e no poema, o momento fugaz de pleno vigor das flores desabrochadas, a diferença que a cor, a beleza, a amizade (**Coxcombs**), o sonho (*A Summer's Dream*), mas, principalmente, o que a mobilidade da perspectiva sobre tudo isso pode provocar.

5.6 FLOWERS, BOBBY AND ARTHUR – *ELEGY FOR MARIA ALVES*

A aproximação entre tela e poema ocorre aqui entre uma tela pintada e oferecida aos amigos Arthur Gold e Robert Fizdale, e o texto de Joaquim Cardoso, traduzido por Elizabeth Bishop⁴⁷⁷. O vaso ocupa todo o espaço da tela, impõe-se aos olhos e não deixa espaço para a recusa. Uma vez traduzido, a versão em língua inglesa do texto é ouvida na voz de Elizabeth Bishop, através da qual estabelecemos a identidade da tela e do poema como possíveis traduções um do outro. Nos dois textos, o mesmo gesto: são oferecidas flores com a mesma generosidade e sensibilidade, com a mesma sensação de que flores são o melhor e mais inequívoco presente, seja para homenagear dois amigos que chegam, ou uma amiga que parte. As flores da tela mantêm a mesma frescura e vitalidade das flores do poema:

They are red, they are fragrant (...)
As if they were ...as if still blossoms...

E a mesma suspensão das reticências da frase, que lhe conferem leveza, apresenta-se na tela sob a forma das pequenas flores brancas que envolvem o ramalhete vermelho, tornando-a leve e delicada como o gesto que representam.

⁴⁷⁷ Publicado em *The Complete Poems*. p. 240.

5.7 COUNTY COURTHOUSE, THE ARMORY KEY WEST, MERIDA FROM THE ROOF, BRAZILIAN LANDSCAPE, *LITTLE EXERCISE*, CAPE BRETON, *LOVE LIES SLEEPING*, OVER 2000 ILLUSTRATIONS AND A COMPLETE CONCORDANCE

County Courthouse é um exemplo de uma imagem que não se mostra claramente. O título indica justamente aquilo que o primeiro plano esconde. Numa inversão agressiva da perspectiva, as plantas do primeiro plano formam um triângulo formado por uma mistura intencional de formas de plantas verde-escuro que impede o olhar de atingir o que o título anuncia. Até o nome é encoberto na tela, como que para incitar dúvida e o desconforto. A pintora força o observador-leitor a uma posição irônica, jogando com o dizer e o mostrar, mostrando sua habilidade de mostrar e esconder ao mesmo tempo, de dizer e não dizer, lembrando-nos de que o real é facilmente dissimulado perante nosso olhar, onde a perspectiva atinge seu sentido pleno de “olhar-através”, explicitando as interferências que existem na percepção da realidade e que precisam ser ultrapassadas para que se possa realmente ver.

Chama-nos a atenção um elemento recorrente nas imagens **County Courthouse**, **Merida from the Roof**, **Brazilian Landscape** e **The Armory Key West**: as palmeiras pintadas em diferentes planos e posições e descritas por Elizabeth Bishop, em seu poema *Little Exercise*, como arquivos, ou como esqueletos de peixes.

Em **Merida from the Roof**, as folhas são deslocadas para a direita, permitindo a visão da cidade, e, em **Armory Key West**, o prédio se impõe à frente das palmeiras, que apenas se insinuam por trás dele. Em **County Courthouse**, são colocadas em primeiro plano, fazem um contraste evidente entre o jogo de ocultamento e desocultamento, uma dialética formal entre as imagens e as palavras.

Como afirma Benton, em *Exchanging Hats*⁴⁷⁸, esta é uma visão composta daquilo que a obstrui. O triângulo central, que guia o olhar para o quadro, é surpreendido pela folhagem. Os fios de eletricidade caídos contribuem para a noção de desordem e formam uma imagem que parece desarmônica e desorganizada. Esta é, segundo Benton⁴⁷⁹, uma imagem proposta como uma cena, mas que, na verdade, se torna um impasse. É um texto que não se mostra claramente. O título indica, justamente, o elemento menos visível do quadro. Há uma mistura

⁴⁷⁸ BENTON, W. (ed), op.cit. p. 22.

⁴⁷⁹ Idem.

intencional de plantas, árvores, postes, fios. Até o nome é encoberto, revelando a posição irônica do observador, uma oposição intencional entre o que diz e o que mostra, ou revela como a apreensão do real pode ser dificultada pela interferência do artista, pela sobreposições de elementos que se interpõem entre o olhar e a coisa representada, ou na própria escolha de perspectiva e de angulação onde se coloca o observador, mesmo tema e questionamento de *Poem* já comentado anteriormente.

As folhas de palmeira definidas pela poeta como “arquivos” e pintadas em detalhes em **County Courthouse** e em **Merida from the Roof** são, sem dúvida, um elo conceitual e formal entre os poemas *Poem*, *Love Lies Sleeping* e *Late Air*. O termo “arquivos” remete-nos a registros, a palavras armazenadas, a fontes de informação, à memória resgatável, a relatos passíveis de revisão e de *releitura*, dados a partir dos quais se torna possível retomar o texto original e *reescrevê-lo*. Se a palavra obscurece o cenário claro da memória, como as palmeiras o fazem na imagem, impedindo que o tema anunciado no título (a representação do prédio) seja visto integral e claramente, o contrário também acontece outros quadros, como em **The Armory Key West**, onde o prédio se impõe luminosamente, e a intenção de ver elimina os obstáculos, e em outros, nos quais o desejo de ver persegue o horizonte, como, por exemplo, em **Merida from the Roof**.

O que Elizabeth Bishop diz, por exemplo, em *Cape Breton*, em 1955, parece ter sido guardado em sua memória como uma matriz visual mais tarde traduzida em texto, desde o tempo em que viveu em Key West, durante os anos 40. **The Armory Key West** mostra o prédio de frente para o observador, com sua fachada iluminada em primeiro plano, ironicamente mostrando-se e impedindo o olhar para o interior do prédio – portas e janela fechadas, criando no observador a sensação ambivalente da visão plena e de frustração ao mesmo tempo.

Em *Cape Breton*, no vácuo de sua solidão e isolamento, a poeta revive a mesma sensação de vazio, solidão, distanciamento em relação às pessoas ausentes em sua vida. Décadas mais tarde, o poema *retraduz* marcas de um percurso interior que se expressa ao longo de seus poemas e telas, como **Harris School**, **Cabin with a Porhole** e **Tea Service**.

5.8 MERIDA FROM THE ROOF – LOVE LIES SLEEPING, LITTLE EXERCISE, OVER A THOUSAND ILLUSTRATIONS AND A COMPLETE CONCORDANCE, ROOSTERS

Em **Merida From the Roof**, o muro do telhado está representado à mesma altura dos cata-ventos e das torres da catedral. Estando todos na mesma linha, o horizonte povoado por esses dois tipos de construção magnetiza o olhar e estrutura uma possível leitura do texto.

Os cata-ventos, representando luz e energia, compartilham o mesmo espaço visual na tela e a mesma força simbólica das torres das igrejas, da religiosidade, principal fonte de energia do povo de uma cidade do interior do México dos anos 40, época em que Elizabeth Bishop lá esteve. Dois níveis se fazem notar na tela e denotam a preocupação formal e conceitual na composição da imagem: o primeiro, ponto de fuga da perspectiva, *locus* da enunciação da pintora, coloca-se acima do chão, em estilo europeu clássico que se revela no estilo arquetônico dos adornos do terraço; o segundo, o plano sobre o qual o olhar se entende para além do terraço, sobre o espaço da cidade, múltiplo, desdobrado, onde as formas se repetem e se renovam: torres, cata-ventos, telhados, que se apresentam como mais um exemplo dos processos de inversão que caracterizam sua poesia e sua pintura, pois se tornam a base que sustenta o olhar, a superfície a partir da qual a percepção da pintora-poeta se manifesta, em cujo olhar se torna evidente a marca do estranhamento a partir da percepção das coisas-como-elas-são, a significação se depreendendo exatamente da perspectiva sob a qual a paisagem é retratada.

Em **Merida From the Roof**, a observadora coloca-se fora da paisagem que retrata, mas seu olhar se estende sobre o espaço, embrenha-se nas imagens multiplicadas. Esse movimento revela-se na imagem pintada, traduzindo os mesmos sentidos e efeitos de seu poema *Roosters*, onde diz:

Over our churches
Where the tin rooster perches,
Over our little wooden northern houses
(...)
glass-headed pins,
oil-golds and copper greens,
anthracite blues, alizarins,
each one an active
displacement in perspective;
each screaming, 'This is where live'.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ BISHOP, E. *The Complete Poems*. p. 36.

O ponto de fuga da perspectiva e a distribuição dos elementos no quadro traduzem não apenas casas, catedrais, cata-ventos, mas um vôo de reconhecimento do espaço estrangeiro, uma abertura de si mesma para penetrar na realidade do outro, como as palavras do poema *Argument*:

Distance: remember all that land
Beneath the plane;
(...)
Stretching indistinguishably
All the way to where my reasons end? ⁴⁸¹

Em **Merida From the Roof**, o recorte na paisagem é feito à altura do olhar. A assinatura marca a presença e a posição que tenta compensar o distanciamento da paisagem estranha com a extensão do olhar sobre as imagens desdobradas. O que parece mais significativo, nessa imagem, é justamente a analogia entre as imagens, sugerindo que, na paisagem de então (1942), a luz e a energia gerada pelos cata-ventos disputam espaço com a força espiritual e religiosa dos habitantes da cidade, concretamente manifestada pelo grande número de igrejas.

Essa cidade, *carefully revealed, made delicate by over-workmanship*, detalhe sobre detalhe, cornijas sobre fachadas, estendendo-se até o céu que parece se ondular ao fundo, revela-se, como diz o poema, se for olhada de fato, a partir do desejo de olhar.

O contraste das palmeiras, mais uma vez, se impõe como um elemento de ocultamento discreto, porém mais concessivo do que em **County Courthouse**. No caso de **Merida From the Roof**, as palmeiras, como que arrastadas para a direita, estruturam a paisagem, marcando a posição do observador e permitindo, ao olhar, adentrar a paisagem e desvendar, como diz o poema, o silêncio, o gesto, os resíduos dos pássaros⁴⁸² invisivelmente suspensos sobre os fios, a fumaça, ou seja, os conectores invisíveis, mas revelados na imagem e traduzidos pelos poemas.

⁴⁸¹ Idem, p. 81.

⁴⁸² Cabe aqui mais uma referência à conexão da teça com o poema *Roosters*, onde a imagem dos galos de ferro, suspensos sobre os telhados, pode perfeitamente ser associada às figuras dos cataventos e das cruzeiros sobre os telhados e torres de **Merida From the Roof**.

5.9 GRAVE WITH FLORAL WREATHS – FAUSTINA ROCK-ROSES, COOTCHIE, SONG FOR A COLORED SINGER

Em *Songs for A Colored Singer*, Elizabeth Bishop expressa sua empatia e admiração por Billie Holiday e pela cultura representada por ela, vivenciada pela poeta, especialmente durante os anos em que viveu em Key West, na Florida.

Grave with Floral Wreaths pode também ser vista como uma resposta pictórica ao impacto dos padrões estéticos sulinos sobre a jovem da Nova Inglaterra, educada sob padrões clássicos de Vassar College. A reverência artística e a expressão livre da emoção da cultura negra, como, por exemplo, na música, nos rituais populares dos funerais, típicos dos habitantes do sul, estão representados nessa imagem. A perspectiva escolhida coloca o observador dentro do cemitério, e o primeiro plano apresenta, em linguagem explícita, direta e indicativa, as coroas de flores voltados para o observador, olhando-o de frente, como se este tivesse adentrado o espaço sagrado para sentir de perto o impacto das cores e das formas. A dramaticidade da imagem e o silêncio do lugar contrastam com o movimento visual, as cores e as formas exuberantes das flores artificiais, quase uma “sonoridade rosácea”, plagiando a expressão de W. Kandinsky⁴⁸³, insinuando ao ouvido a música dos funerais sulistas.

Se, por um lado, a **Grave with Floral Wreaths** tem por tema a morte, é a exuberância da manifestação dos vivos em relação a ela que impressiona a pintora. O impacto visual das rosas é tão grande que, uma vez iluminadas, nada mais terá mais importância do que admirá-las, como a poeta diz em *Cootchie*: “sob as rosas de cera não irão derreter tão rapidamente”. As rosas cor-de-rosa são recorrentes em diferentes imagens e poemas de Elizabeth Bishop e inscrevem-se como emblemas da exuberância e da espontaneidade, atitudes estranhas à sua poesia. Se sua expressão verbal é contida, controlada, disciplinada, sempre buscando a impessoalidade e fugindo do tom confessional nas flores dos túmulos, no interior das casas, sugeridas pelas formas amassadas dos lençóis, deixados sobre as camas não estendidas de seus personagens (*Faustina Rock-Roses*), na descrição das rosas de cera ou de papel coloridas (*Faustina e Cootchie*), a poeta encontra uma forma de expressar sua emoção por meio desses

⁴⁸³ Refiro-me aqui ao texto A sonoridade amarela, de W. Kandinsky.

objetos de afeto dramáticos, como se, indiretamente, encontrasse também uma forma de liberar seu desejo de dizer através da expressão de afeto do outro.

Rosas pintadas ou descritas, símbolos dissimulados, talvez, das questões de gênero, descritas como “a troubling emblem of the female body lingered for Bishop”, também este um componente significativo na obra de Elizabeth Bishop, detalhadamente discutido por Lorrie Goldensohn em seu artigo *The Body's Roses*⁴⁸⁴, onde as imagens das rosas cor-de-rosa, das estevas⁴⁸⁵ são extensamente analisadas como símbolos da feminilidade. Nesse artigo, Goldensohn também se refere ao método oblíquo de auto-referência que distinguiu Elizabeth Bishop da maioria dos poetas seus contemporâneos. Na maioria de seus poemas, diz Goldensohn, “the person occurs off-page”⁴⁸⁶, e mesmo as emoções mais vulcânicas exigiam a contenção no interior do veículo da forma. Mas, como a própria Elizabeth Bishop também declara, já nos últimos anos de sua vida, “you can never have enough defences”, reconhecendo que, de uma forma ou de outra, o sujeito se revela, mesmo que obliquamente, através da opacidade da forma.

A contraposição de suas imagens a seus poemas parece criar entre eles um campo de força, no qual o pictórico e o verbal de ambas a linguagens se somam e facilitam o transbordamento das essencialidades ocultadas pela opacidade da forma. E, no processo de enfrentamento, de dissolução da forma original, a forma dissoluta clama pela tradução e se refaz em *Vague Poem*, onde a poeta retorna ao jogo semântico entre os termos *rose*, *rose rocks rock roses*, *rose of sex*, fluando entre a noção de delicadeza da flor e da feminilidade, e a resistência do cristal (*rock roses*) à qual associa a condição feminina:

(...) a rose-like shape; faint glitters...
 Yes, perhaps
 There was a secret powerful crystal inside.
 (...)
 rose-rock, rock-rose...
 Rose trying, working, to show itself, forming, folding over
 Unimaginable connections, unseen, shining edges
 Rose-rock, unformed, flesh beginning, crystal by crystal
 Clear pink breasts and darker crystalline nipples,
 Rose-rock, rose quartzs, roses, roses, roses
 Exacting roses from the baby

⁴⁸⁴ In: LOMBARDI, Marilyn May. Elizabeth Bishop-The Geography of Gender. Charlottesville/London: University Press of Virginia. 1993. p. 83.

⁴⁸⁵ Tipo de flor que nasce entre as pedras, *Helianthemum*, de cores rosadas, avermelhadas e brancas, comum em regiões de inverno pouco rigorosas.

⁴⁸⁶ GOLDENSOHN, L., op. cit., p. 71.

And even darker, accurate rose of sex.⁴⁸⁷

A mesma fragilidade expressa no final do poema *Faustina, or Rock Roses*, associada, como assinala Goldensohn, à condição feminina:

There is no way of telling.
The eyes say only either
At last the visitor rises,
Awkwardly proffers her bunch
Of rust perforated roses
And wonders oh, whence come
All the petals.⁴⁸⁸

Repete-se, portanto, na imagem feminilizada das coroas de rosas em **Graveyard with Floral Wreaths**, denunciadoras da fragilidade do corpo perante a morte, tema este também presente em **Anjinhos** e em mais duas telas de Elizabeth Bishop: **Tombstones for Sale**, sugestivamente escolhida também como capa de *The Collected Prose*⁴⁸⁹, e **Graveyard with Fenced Graves** a serem comentadas a seguir.

⁴⁸⁷ In: Box 3, Folder 532, VC.

⁴⁸⁸ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 73-4.

⁴⁸⁹ BISHOP, E. *The Collected Prose*. New York: FSG, 1984.

5.10 TOMBSTONES FOR SALE – *THE BIGHT, 12TH MORNING OR WHAT YOU WILL*

Em **Tombstones for Sale**, uma árvore florida abraça a imagem de uma loja onde lápides estão à venda, numa concepção formal semelhante à da descrição dos braços da enseada que abraçam o espaço descrito em *The Bight*.

Se, em *The Bight*, o acidente geográfico abraça a vida, em **Tombstones for Sale**, a árvore abraça e consola o observador perante a possibilidade da morte. De um lado, as lápides à venda apontam para o futuro inevitável, e, de outro, uma fileira de vasos com plantas vivas dobra a esquina e convida o olhar a seguir o caminho aberto, fora, porém, do espaço contido sob a árvore. A curva, à direita do quadro, é uma passagem livre para o desconhecido. A cerca que, em *The Bight* demarca e aponta para o distante desconhecido, também se inscreve na composição de **Tombstones for Sale** como um importante eixo de significação na sugestiva dialética entre a vida e a morte disposta visualmente sobre a tela. Fora da proteção da copa da árvore, por trás da cerca, há uma paisagem escura e borrada, que acentua a sensação de insegurança perante os caminhos abertos, desimpedidos e desconhecidos.

A alteridade e a multiplicidade, emblematizadas na cerca pintada em **Tombstones for Sale**, são também descritas no poema *The Bight*, de forma semelhante à poesia imagista defendida por Ezra Pound, presente em *12th Morning- or What You Will*⁴⁹⁰, poema-pintura, no qual o impacto visual é tão forte quanto o descritivo-narrativo, o qual voltaremos a comentar no capítulo 6.

⁴⁹⁰ Sobre este poema, ver: MATTE, N. *Elizabeth Bishop's Brazil, Identity and Difference*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 1991.

5.11 GRAVEYARD WITH FENCED GRAVES – *ELECTRICAL STORM, THE BIGHT, SEASCAPE*

Nessa tela, as lápides brancas sugerem aparições e suas formas, borradas e irregulares, retiram a impressão de imobilidade e de finitude, usualmente associadas à imagem da tumba e das lápides dos cemitérios. As formas convencionais das pedras das lápides parecem se liberar e transgredir as bordas mal delineadas, sugerindo a presença de movimento e vida atrás da morte e das cercas ao redor das tumbas, como diz o poema:

Got up as angels,
Flying as high as they want and as far as they want sidewise
In tiers and tiers of immaculate reflections;
(...)
like illumination in silver
and down to the suggestively Gothic arches of the mangrove roots(...)⁴⁹¹

Outros sentidos e outros personagens habitam esse espaço de transgressão, registrados no título, que assinala a ironia e configura a intencionalidade da obra.

A imagem da árvore florida se repete como contraponto concreto de vida e de continuidade na imagem diáfana e surreal da morte ali representada. Essa árvore não só abraça toda a imagem, como, também, generosamente colore e enfeita o solo que abriga a morte, unificando visualmente o céu e a terra, fertilizando o solo, atribuindo-lhe a função de fonte de vida. Nessa dissolução dos opostos, mais uma vez Elizabeth Bishop formula uma instância onde expressa sua maneira de ver a unidade profunda das coisas, como ressaltamos anteriormente em nosso comentário sobre *The Bight*.

A morte como movimento, a vida sobreposta à morte; as cercas parecem não limitar o branco das lápides que se liberam visualmente e transcendem os limites físicos dos espaços das tumbas. Além disso, no plano de fundo, os limites do cemitério não são marcados, dando-nos a clara impressão de que esse é, na verdade, um espaço ilimitado.

No poema *Electrical Storm*, a mesma imagem se repete, reconfigurada em outro tempo e em outro espaço geográfico, onde as quaresmeiras da Mata Atlântica são então descritas quase que da mesma forma:

⁴⁹¹ BISHOP, E. *The Complete Poems*. p. 40.

On the red ground until after sunrise.
(...)
The Lent trees had shed all their petals:
Wet, stuck, purple, among the dead-eye pearls.⁴⁹²

Dessa vez, porém, as flores descritas no poema são transpostas para um momento em que a poeta, mergulhada na exuberância verde da vida, traduz em palavras parte do texto que pinta em **Graveyard with Fenced Graves**, revestido, então, da cor local e como celebração plena da vida e da beleza.

Na dialética entre as duas imagens não há necessariamente oposição. O que se percebe, ao contrário, é uma unicidade da forma de ver, uma matriz visual, um glossário imagético que recorrente e simbolicamente se manifesta em sua poesia e em sua pintura como versões diferentes do mesmo texto traduzido e retraduzido na medida dos seus deslocamentos temporais, espaciais, exteriores e interiores.

⁴⁹² Idem, p. 100.

5.12 ELIZABETH BISHOP'S SLOT-MACHINE – *THE SOLDIER AND THE SLOT-MACHINE, ONE ART*

A aproximação de **The Elizabeth Bishop's Slot-Machine** com o poema *The Soldier and the Slot-Machine* convida-nos a uma leitura espelhada dos dois textos.

Sobre a máquina representada na imagem, há uma inscrição: *The Dream*, em formato de arco-íris, pintado em amarelo e vermelho. No poema, a curiosidade sobre o interior da máquina, a tentação de romper a superfície para descobrir como se opera o sonho secretado pela aparência fria e rígida do metal. No poema, a resistência à tentação do jogo, do risco, e a curiosidade sobre o coração e o cérebro de metal por baixo da decoração externa, a recusa de entregar-se aos prazeres desse perturbador objeto de desejo, a descrição física mascarando a descrição metafórica da ilusão, do sonho, das incertezas, e a hesitação em entregar-se às quimeras do ganho fácil, da decifração fácil da bola de cristal, como que uma alusão ao quase impossível acesso da realidade onírica, solução fácil para a realização dos desejos mais profundos que somente a bola de cristal poderia decifrar.

Slot, em inglês significa abertura estreita, ou, também, encontrar, localizar o lugar onde alguma coisa se encontra. A bola de cristal da imagem, que não lhe revela o mundo sonhado, mantém-se embrenhada no interior da caixa de metal, inacessível. De forma semelhante, o soldado do poema não tem coragem de se irromper contra as barreiras do jogo que poderia, num lance de sorte ou de azar, torná-lo muito rico ou muito pobre. É sobre essa possibilidade que reside a fascinação pelo jogo: arriscar a possibilidade de perseguir e realizar o sonho, ou resistir à tentação (*The Soldier and the Slot-Machine*).

Don't force the nickel in my hand, ele quase implora, mantendo-se a salvo, distante da tentação, sob o medo de si mesmo, que parece, no entanto, ser vencido no momento em que não só pinta a imagem, como também a intitula **Elizabeth Bishop's Slot-Machine**, onde parece estar no controle da situação, traduzindo seu próprio poema escrito por trás da voz de outro personagem, e inserindo a si mesma no título, desvendando o mistério que o texto não ousou, liberando sua capacidade de imaginar e de sonhar na representação da imagem que expõe as entranhas do objeto misterioso e ameaçador do poema. É o mesmo objeto, uma máquina caça-níquel que, no poema, se insere como um símbolo do temor e da necessidade de

se manter a salvo dos riscos da perda, mas que, na tela, já não teme perder, pois expressa a mesma subjetividade e voz de quem, após muitos anos, vem sofrendo com faltas e perdas, de quem faz da própria carência sua via de transcendência. Alguém que, ao escrever *One Art*, demonstra ter dominado a arte de perder, sublimando todas as perdas afetivas e materiais que sofreu desde a infância, e ter decifrado a bola de cristal que lhe revela o segredo da permanência através da poesia.

O título, que inclui seu próprio nome (**Elizabeth Bishop's Slot-Machine**), em contraste com o título despersonalizado de *The Soldier's Slot-Machine*, sem dúvida, inscreve-se no todo de sua obra como uma imposição de sua subjetividade sobre sua própria produção, traduzindo-se, exercendo a difícil⁴⁹³ arte de *recriar* a si mesma.

⁴⁹³ Há também um poema inacabado de Elizabeth Bishop intitulado *Edgar Allan Poe's Juke-Box* (Box 89.VC).

5.13 ANJINHOS – OBJECTS AND APPARITIONS

Anjinhos é uma colagem no estilo das caixas de Joseph Cornell, a quem a obra é dedicada. Independentemente da técnica usada, será tratada aqui como uma obra plasticamente concebida e comentada a partir de sua impressão visual.

Inspirada no afogamento de uma menina, no Rio de Janeiro, **Anjinhos** alude, como afirma William Benton, aos “Monuments to every moment”⁴⁹⁴, expressão traduzida por Elizabeth Bishop para língua inglesa de um poema de Octavio Paz intitulado *Objects and Apparitions*, que o poeta, por sua vez, dedica a Cornell.

Essa imagem, sem dúvida, resulta de múltiplas confluências entre a poesia, a tradução e a convivência da poeta com as artes visuais. Nesse caso, é interessante lembrar a amizade de Elizabeth Bishop com Octavio Paz e com sua esposa Marie José Paz. Além da convivência com o poeta, alimentada pelo interesse pela poesia, e o trabalho de tradução das poesias (Elizabeth Bishop traduziu vários poemas de Paz), o trabalho de Marie José Paz⁴⁹⁵, fortemente inspirado em Joseph Cornell, também aproximou os três artistas e aparece concretizado em **Anjinhos**, construída com pequenos objetos deixados pelos banhistas na praia: areia, tampas de garrafa, um chinelo velho, uma chupeta de criança. Em meio a esses objetos, imagens de meninas, recortadas e coladas, multiplicam-se, meio mergulhando, meio voando, levadas pelas águas, sugeridas pela cor azul de fundo e pelo vento, voando soltas no espaço compartilhado com as borboletas.

Contra a tragédia da morte, a leveza da alma que permanece em azuis e amarelos, seja na água ou no céu, certamente em um nível superior ao das areias onde restam apenas resíduos deteriorados pelo sol e pela areia da praia. Restam a chupeta, o chinelo, traços remanescentes do ato de brincar com as pequenas tampas, interrompido pela morte, mas perpetuado pela lembrança na delicada homenagem que Elizabeth Bishop presta à perda dessa criança, recuperada no vôo, nos olhares lançados a todos os lados, nos sorrisos inocentes das meninas a quem a tristeza e a consciência da morte não parece ter atingido. Se Elizabeth Bishop não

⁴⁹⁴ BENTON, W. (ed), op. cit. p. 50.

⁴⁹⁵ Sobre isso, ver PAZ, Octavio; PAZ, Maria. *Figuras y figuraciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, D.L., 1999.

atinge a superação de suas perdas, em **Anjinhos**, pelo menos, ela as sublima no desdobramento dos rostos felizes, leves e intocados pela tragédia das meninas que insere em sua colagem.

Anjinhos, portanto, pode ser visto também como uma tradução das traduções, um texto, nem pintado nem escrito, mas que, como imagem, pode ser lida em contraponto com seus textos e imagens⁴⁹⁶, um objeto tridimensional transfigurado pela imaginação e sensibilidade em “conceptos visuales, enigmas mentales portadores, a veces, de imágenes bizarras e inquietantes (...) Más que cosas para ser vistas, son alas para viajar, velas para vagar y divagar, espejos que atravesar”, como diz Octavio Paz na apresentação que faz de *Figuras y figuraciones*, coletânea de textos seus que traduzem as caixas de Marie José Paz, “construcciones poéticas”⁴⁹⁷, como Miró costumava chamar esses objetos em três dimensões.

Roman Jakobson, a quem as artes visuais também interessava muito reconhece que, na obra de Marie José Paz, operava “el mismo principio de asociaciones y correspondências entre objetos de apariencia diferentes. Es el principio cardinal de las artes, singularmente de la poesia, pero que anima a todos los sistemas”⁴⁹⁸, vendo-as como metáforas, pequenos universos auto-suficientes, verdadeiros⁴⁹⁹, definições que podem ser estendidas a **Anjinhos**, um “verdadero sistema de relaciones visuales e poéticas”⁵⁰⁰.

Octavio Paz, nesse mesmo texto, estabelece um elo intertextual entre Elizabeth Bishop, Joseph Cornell, Marie José Paz e seu poema *Objects and Apparitions*, significativamente traduzido para língua inglesa por Elizabeth Bishop:

Elizabeth Bishop fue otro testigo de sus primeras tentativas. Su ojo era certero, visión de poeta y de pintor. Sentía una afinidad extraña pero no inexplicable por artistas como Schwitters, gran maestro del collage. Elizabeth se sintió inmediatamente atraída por las composiciones de Marie José, regidas por fuerzas psíquicas análogas a las de sus poemas: fragmentos y partículas errantes que el imán de la imaginación convoca, asocia y transforma en objetos dotados de vida propia.⁵⁰¹

Como se pode ver, Paz ressalta as forças psíquicas análogas entre a poesia, a arte da colagem e a visão de poeta e de pintora de Elizabeth Bishop.

⁴⁹⁶ Elizabeth Bishop também planejava um livro para crianças ilustrado, o que, infelizmente, não chegou a ser feito devido a sua morte precoce.

⁴⁹⁷ PAZ, Octavio; PAZ, Maria. op. cit., p. 36.

⁴⁹⁸ Idem. p. 37.

⁴⁹⁹ Idem.

⁵⁰⁰ Idem.

⁵⁰¹ Idem.

5.14 CABIN WITH A PORTHOLE – QUESTIONS OF TRAVEL, ELIZABETH BISHOP'S DIARY, OVER 2000 ILLUSTRATIONS AND A COMPLETE CONCORDANCE, BRAZIL JANUARY 1, 1502

Cabin with a porthole pinta a própria forma de viver de Elizabeth Bishop: janela aberta sobre o horizonte, o limiar entre o interior e o exterior, a atividade em torno dos livros, a constante disposição para o deslocamento em busca de outros lugares, e a vastidão da linha do horizonte sobre o oceano, fluida e inconstante, espaço tão aberto e tão indeterminado quanto o espaço da leitura e da escritura que carrega na bagagem, cuidadosamente embalada e colocada em posição de destaque na figura.

Viajar e escrever representados na tela pela bagagem sempre pronta, partindo ou chegando, em constante estado de busca de lugares que não visitou, sonhou visitar, que habitou. Registrou-os sempre na escrita e na pintura, simbolizados nos pequenos objetos, em ângulos de perspectivas sob os quais reacomodava os espaços, harmonizando-os com sua sempre presente sensação de não pertencer a nenhum e a todos os lugares em que esteve, ou em que sonhou estar. A sensação de aconchego expressa de tantas e variadas formas como, por exemplo, nos poemas *Lullaby*, *Sestina*, *Stoves and Clocks*, *Jeronimo's House*, só para citar alguns, se repete na imagem que retrata o interior da cabine do navio.

Em **Cabin with a Porthole**, Elizabeth Bishop pintora torna a cabine do navio um lugar aconchegante pelo equilíbrio que consegue estabelecer entre o viajar, o escrever e o pintar, pelo ar caseiro que consegue sobrepor à frieza e à impessoalidade de uma cabine de navio através do destaque que dá ao vaso de flores brancas que recebeu de uma amiga ao partir. A composição, a perspectiva e as cores conformam a dimensão ampla do horizonte que penetra pela escotilha aberta. Oceano e escotilha, estrategicamente colocados em posição central na tela, são também destacados pela luz que emana das flores, que ilumina e humaniza o interior da cabine e, provavelmente, o estado de alma de quem está partindo rumo ao horizonte distante sem perder a noção do aconchego e da harmonia interior.

À noite, no céu, *there is a huge foggy star to the southwest*, diz Elizabeth Bishop no seu diário de bordo, que se confunde com a luz que emana das flores: *they look like...and this all sways together*, com o uma constelação de crisântemos (*As a constellation of*

chrysaemuses). Assim deveriam ser nossas viagens, diz ela em *Over 2000 Illustrations and a Thousand Concordance* – sérias e possíveis de serem registradas.

O mesmo questionamento sobre manter-se apegado ao espaço caseiro ou lançar-se à aventura das viagens mundo afora, explicitamente expressos, por exemplo, em *Questions of Travel* está pintado em **Cabin with a Porthole**, e a mesma resposta é sugerida, tanto no poema como na tela, ou seja, apesar do conflito, da dúvida, há um horizonte desconhecido a conquistar; não desistir da busca e do contentamento de poder penetrar no interior do desconhecido, ver e vivenciar o outro. A bagagem de **Cabin with a Porthole**, as descrições de *Brazil, January, 1st, 1502*, para citar alguns exemplos, atestam o seu desejo de ver e o impulso para conhecer o outro e os sentidos que afloram nesse processo de busca que estão igualmente traduzidos em telas e poemas.

5.15 MEADOW WITH ROCK – *IMBER NOCTURNUS, NORTH HAVEN, COLD SPRING*

Apesar de **Meadow with Rock** não ser datada, é possível sugerir a época em que foi pintada, uma vez que, por volta do ano de 1963, as imagens **Coxcombs** e **Meadow with Rock** são dedicadas a Oscar Simon, amigo de Lota de Macedo Soares. Elizabeth Bishop comenta a visita de Oscar em sua correspondência, de onde se deduz que o quadro deve ter sido pintado antes de *North Haven* ser escrito⁵⁰². Naquele poema, ela fala em “pintar os campos com alegria”, muito anos após ter escrito *Imber Nocturnus*, um texto da juventude, e *Cold Spring*, publicado em 1946. As datas, nesse caso, ressaltam a época em que foram escritos, contrastados com o tempo único capturado na imagem, uma imagem permanente gravada na retina da poeta-pintora que emerge em diferentes lugares e tempos.

North Haven, *Imber Nocturnus* e *Cold Spring* são emergências da mesma imagem. Sempre a mesma, e sempre outra, a natureza emblemática como força de renovação, de circularidade, de beleza. E, como uma matriz estética, a leitura de *North Haven*, *Imber Nocturnus* e *Cold Spring*, espelhada em **Meadow with Rock**, ratifica a íntima relação entre a poesia e a pintura de Elizabeth Bishop, mediatizada pela subjetividade, pela leitura e pela tradução circunstancial do texto ou da imagem, instantes recuperados na forma, o permanente tornado efêmero na forma sempre provisória, configurando o processo de leitura, interpretação e tradução da obra de arte.

Em *Cold Spring*, as descrições da primavera, da vida, do processo de renascimento da natureza em torno da rocha estática podem ser vistas como uma versão de **Meadow with Rock** em palavras, numa típica atitude wordsworthiana, tão cara a Elizabeth Bishop.

Em *North Haven*, a apreensão do momento como antídoto contra a tristeza perante a morte do amigo: revisar e *reescrever* seus poemas, aquilo que ele não poderá mais fazer, descrito no poema, é justamente o que a poeta faz para homenageá-lo, registrando a vida, a poesia, a escrita e a *reescritura*.

O que ela diz em *Imber Nocturnus*,

⁵⁰² 1978.

I know
The spell of joy that still is on that place
As grasses backward blow
Will halt the rain with a sad wonder on her face!⁵⁰³

traduz, quase que literalmente, **Meadow with Rock**: um lugar onde o sol possa ser capturado para sempre (*We caught the sun forever there*), que ela parece ter realizado ao pintar a luz do sol sobre a rocha e sobre o campo florido.

⁵⁰³ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 215.

5.16 42 CHARLES STREET – LETTER TO NEW YORK, THE MAN-MOTH

Esta imagem assemelha-se a **County Courthouse**, no sentido em que o que é para ser mostrado está deliberadamente encoberto. Só há uma abertura, sutilmente apresentada na pequena janela de vidro na porta de entrada, imagem que se repete também em *The Man-Moth*:

He thinks the moon is a small hole at the top of the sky,
 (...)
 he climbs fearfully, thinking that this time he will manage
 to push his small head through that small round clean opening
 and be forced through, as from a tube, in black scrolls on the light.
 (...)
 the doors close swiftly
 (...)
 each night he must be carried through artificial tunnels and dream recurrent
 dreams.⁵⁰⁴

A mesma ironia que existe entre o título e a imagem, em **County Courthouse**, está presente em **42 Charles Street**, uma vez que a casa de número 42, e o próprio número que lhe identifica estão encobertos. Só nos é possível reconhecê-la como tal através da identificação da casa ao lado, de número 41, estampado na fachada plenamente visível. A mesma indireção semântica se observa em *The Riverman*, em *Manuelzinho*, em *Crusoe in England*, onde a voz da poeta se faz sempre ouvir através de outro. *The Riverman*, escrito em primeira pessoa, (*I got in the night...*) tem por epígrafe o seguinte texto:

[A man in a remote Amazonian village decides to
 become a saccaca, a witch doctor who works with water spirits...]⁵⁰⁵.

Em *Manuelzinho*, o narrador se dirige diretamente ao protagonista, mas a marca do distanciamento e da ocultação do sujeito está, mais uma vez, na epígrafe, por trás da qual a voz da poeta se dissimula:

[Brazil. A friend of the writer is speaking.]⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Idem, p. 14-15.

⁵⁰⁵ Idem, p. 105.

⁵⁰⁶ Idem, p. 96.

Também em *Crusoe in England* torna-se evidente a identificação de Elizabeth Bishop com o personagem de Daniel Defoe, uma metáfora clara da sua própria condição de viajante entre as duas geografias que delineiam sua poesia e sua pintura: os mapas interiores e as experiências de incansável sujeito itinerante pelos lugares onde esteve e onde viveu. A ilha de Crusoe está presente tanto no horizonte de **Cabin with a Porthole**, nos túmulos cercados de **Graveyard with Fenced Graves**, no interior das montanhas de Ouro Preto e de Petrópolis – RJ, à beira do lago canadense de **Nova Scotia Landscape**, como também nas ilhas de suas referências afetivas, emblematizadas nos espaços de significação contidos no esmero e no olhar sobre cada objeto doméstico representado (**Tea Service, The Lamp, Interior with a Calder Mobile, Chandelier, Red Stove and Flowers**) textos visuais que desocultam as imagens contidas em outros textos e intertextos, caixas de ressonância da própria voz da poeta. Aquilo que ela busca dissimular nos poemas, emerge naturalmente explicitado em **Red Stove and Flowers, The Lamp, Elizabeth Bishop's Patented Slot-Machine, Meadow with Rock, Pansies, Coxcombs**, nos quais a pintora se expõe como autora, como voz e como protagonista dos textos que narra ou descreve em sua pintura. Sendo assim, se em seus poemas ela busca o ocultamento intencional, o tom impessoal e não confessional, acaba sendo traída por si mesma nas traduções que faz de seus textos para as telas.

5.17 HARRIS SCHOOL – ONE ART, THE END OF MARCH, CAPE BRETON

A porta da escola está aberta, a bicicleta deixada sob a árvore, as pipas empinadas acima e por trás do prédio. Alguém, que provavelmente veio de bicicleta, entrou pela porta da frente, e testemunha o que acontece no pátio interno. O olhar é detido pela parede representada. O impedimento de ver, no entanto, é a própria forma de ver, a única possível, e que instiga o observador a seguir o provável movimento de quem adentra o prédio e testemunha o que se passa por trás do primeiro plano inerte. A imagem é dinamizada pelas pequenas pipas que fogem do limite dos muros, em direção ao alto.

Na verdade, toda a imagem é modificada por esses inocentes brinquedos de criança. A composição, à primeira vista rígida, realista e impessoal, humaniza-se na dedução das mãos em movimentos, controlando as pipas, com a alegria de as ver voando alto, semelhante ao que acontece na leitura de *The Imaginary Iceberg*, e de *The Map*, onde a descrição objetiva e indicativa parece, em princípio, distante e apoética, até que suas dimensões metafóricas e líricas se revelem nas fissuras e nos pequenos detalhes.

Nos textos e na tela, nota-se, portanto, o mesmo princípio de composição, a mesma técnica descritiva na qual o sujeito se esconde para se revelar mais intensa e diretamente por trás de um detalhe revelador não apenas de si próprio, mas da sua forma de sentir, perceber, expressar e *recriar* a realidade.

5.18 THE LAMP – *INSOMNIA, THE END OF MARCH, ONE ART*

Entre as telas de Elizabeth Bishop que contêm texto inserido como parte integrante da imagem (**The Lamp, Red Stove and Flowers, Pansies, Coxcombs, Elizabeth Bishop's Slot- Machine, Pansies**), **The Lamp** e **Pansies** são especialmente interessantes pelo jogo semântico que as palavras estabelecem com a imagem e com a tradução destes termos em língua portuguesa e inglesa. **Pansies**, por exemplo, –“amores–perfeitos”–, em inglês pode também ser entendida como uma expressão ofensiva alusiva a um indivíduo homossexual. Além disso, na raiz etimológica do termo existe a acepção de *pensée* em língua francesa, significando pensamento, atividade mental. O verbo português “pensar” também significa fazer um curativo, e o substantivo “penso”, por sua vez, significa alimento, cuidado. Em **Pansies**, portanto, as palavras estão em relação dialética e complementar como a imagem pintada das flores, da mesa e dos livros. Como imagem, as flores conferem beleza à tela; como vocábulo, expressam amor a quem são dedicadas; como signo, se desdobram entre o significante flor e o significado amor, e, como símbolo artístico, se desdobra na ambigüidade – amor, beleza, prazer, emoção, harmonia, cuidado, cura.

Sabe-se, pelas cartas de Elizabeth Bishop e por sua biografia, o quanto o amor, o zelo e o aconchego de um lar, compartilhado com alguém a quem amava, significou, pelo menos durante alguns anos em que viveu feliz com Lota, a cura para suas doenças (asma, depressão).

Em **The Lamp**, o objeto representado na tela entra em jogo com a palavra que a designa: “Aladin”, e com a frase sobscrita: *Longer than Aladin burns, Love and Many Happy Returns*. Aladin é o nome popular dado ao lampião de querosene muito usado em regiões rurais do Brasil antes da eletrificação, certamente ainda usado na fazenda Samambaia, no interior de Petrópolis-RJ, nos anos 50.

A magia do nome, mais do que alusão à história⁵⁰⁷ dos livros infantis, acontece justamente na relação nome-imagem, que causa estranhamento para a jovem estrangeira no Brasil e para quem, provavelmente, Aladin não passava do nome do personagem que encontra a lâmpada mágica através da qual pode ter seus sonhos realizados.

⁵⁰⁷ *Aladin e a Lâmpada Maravilhosa.*

Além da literalidade da representação do objeto doméstico, outros sentidos emanam da composição palavra-imagem, onde a imagem é significante (lâmpião) e símbolo da luz e da magia de uma forte relação amorosa, objeto este que, como se passa na história, ao ser acariciado, libera o gênio capaz de realizar seus desejos e operar a cura, por exemplo, de sua antiga insônia, tema de um poema (*Insomnia*) publicado muito anos antes de **The Lamp**, e que parece agora amenizada pela possibilidade do amor e da leitura sob a luz mágica do Aladin, objeto capaz de operar encantamento e a sensação de proteção há muitos anos desejada por ela.

O fato dessa tela não ser intitulada Aladin, mas **The Lamp**, leva a deduzir que o jogo semântico entre a imagem e a palavra é intencional, e que a imagem, além de conter a palavra explícita, suplementa as virtualidades da mesma, a traduz, no sentido amplo de traduzir, expandindo, dando corpo e voz às formas e sentidos que continuam a sobrevoar silenciosamente a imagem pintada.

5.19 CHANDELIER – *INSOMNIA, ELIZABETH BISHOP'S DIARY, SLEEPING ON THE CEILING, LOVE LIES SLEEPING*

Nenhuma outra imagem de Elizabeth Bishop traduz tão fielmente as inversões de perspectiva, uma das principais estratégias composicionais de sua poesia e de sua pintura.

A inversão é uma figura recorrente na pintura e na poesia de Elizabeth Bishop. Em poemas como *Insomnia, Sleeping on the Ceiling, Sleeping Standing up, Love Lies Sleeping*, ou em anotações encontradas em cadernos ainda não publicados, torna-se muito clara a intenção de representar formas invertidas de ver, traduzidas visualmente em **Chandelier**.

Strange worldfoam reflections revolve endlessly like a segment of a fan (or chandeliers in dance-balls) on the ceiling of the cabin, estranhas reflexões que se movimentam como hélices de um ventilador no teto da cabine, resulta no mesmo efeito que a sensação visual de **Chandelier** provoca – o deslocamento da atenção do lustre pendurado no teto para sua sombra, forçosamente nos faz notar não exatamente a sombra, nem o lustre, mas o deslocamento de um objeto inanimado para a relação que a luz e o olhar estabelecem entre ele e sua réplica.

Mais uma vez, leveza e visualidade marcam a imagem e o texto: a força da sombra, elemento imaterial, como diz a poeta (*made from the same immaterial the shadow doesn't show any shadow*), causa maior impacto do que o objeto concreto, justamente pela potencialidade de seus desdobramentos, das formas mutáveis que toma de acordo com a mobilidade da luz, da perspectiva e da distância. A sombra não mostra nenhuma sombra de si mesma, mas é nela que olhar se detém. A inversão da imagem se repete nos poemas.

Em *Insomnia*⁵⁰⁸, onde o mundo se inverte, a lua se desloca para o espelho e dali mira o infinito, se espelha, busca outro espelho para habitar, Elizabeth Bishop diz:

... into that word inverted
 where left is always right
 where shadows are really the body
 where we stay awake at night.

⁵⁰⁸ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 70.

Em *Love Lies Sleeping*⁵⁰⁹:

The city grows down into his open eyes
 Inverted and distorted. No. I mean
 Distorted and revealed
 If he sees it at all.

Em *Riverman*⁵¹⁰:

Godfathers and cousins,
 your canoes are over my head

E em *Sleeping on the Ceiling*⁵¹¹:

It's so peaceful on the ceiling!
 (...)

The little crystal chandelier
 Is off, the fountain is in the dark.
 (...)

But oh, that we could sleep there...

Além desses exemplos, o título e o tema de *12th Morning, or What you Will*, nos quais a inversão é o principal eixo do texto⁵¹² sobre o qual o argumento se constrói, constituem-se em outros exemplos do uso das perspectivas invertidas, dos aparentes enganos que acabam por constituir a própria verdade e razão de ser da obra. Nesse contexto, **Chandelier** torna-se um texto especialmente loquaz, na medida em que a perspectiva, a reprodução do lustre pela sombra e a aparente aridez do tema chocam e produzem efeitos tão inesperados como nos poemas citados. Nas visões invertidas, distorcidas e deslocadas, o mundo revela-se (*distorted and revealed*); o lustre inerte que, preso ao teto, se liberta na sombra, multiplica-se em pássaros desmaterializados, voando em direções opostas à das lâmpadas a quais, apesar de claras e luminosas, ironicamente não dispõem da leveza, da mobilidade nem da força visual das sombras projetadas sobre o teto.

Entre o que diz a poeta (estranhas reflexões) e o que mostra a pintora, ressalta-se um estranhamento entre o que é e o que pode ser. Trata-se do mesmo, sendo outro, reproduz, reflete, copia, mas necessariamente sofre distorções, dentro do mesmo princípio que rege as relações entre texto original e traduzido. E, como afirma Barthes, uma vez quebrado “o texto tutor”, outras vozes do texto serão ouvidas, outras formas desocultadas.

⁵⁰⁹ Idem, p. 17.

⁵¹⁰ BISHOP, E. *The Complete Poems*, p. 109.

⁵¹¹ Idem, p. 29.

⁵¹² Sobre isso ver: MATTE, N. Op. cit.

Sendo assim, **Chandelier**, insere-se no contexto da obra de Elizabeth Bishop não apenas como uma tradução dos poemas acima referidos, mas também como uma poética da tradução pintada, se visto sob os mesmos critérios seguidos para a os comentários sobre *A Torre de Babel* de Bruegel, no capítulo 3 desta tese.

5.20 TEA SERVICE – *A MIRACLE FOR BREAKFAST*

Como na maioria das telas de Elizabeth Bishop, o fato de não serem datadas, torna impossível precisar a cronologia entre **Tea Service** e *A Miracle for Breakfast*, a fim de afirmar qual dos dois seria o “texto original” e qual o traduzido. Mas, como já esclarecemos anteriormente, nosso foco reside no processo de tradução dentro de uma hermenêutica do universo poético e pictórico de Elizabeth Bishop, independente do sentido cronológico do “original”. Na verdade, é preciso ressaltar aqui um princípio válido para todas as imagens e textos apresentados neste segmento do trabalho, ou seja, de que, no âmbito deste trabalho, isso não é um critério relevante.

Tea Service é uma tomada de cena, das múltiplas cenas que a leitura de *A Miracle for Breakfast* possibilita. A pintora elege a representação da bandeja servida para uma pessoa: a solidão e a identidade do sujeito pintor e personagem sugerido, por trás da tela, inscrita como um “B” na colher, como também diz no poema: *one lone cup of coffee*.

O pão, o alimento matinal associado ao nascimento de um novo dia que a poeta descreve na cena do café da manhã na sacada de seu apartamento Paris, em **Tea Service** está disposto sobre a tela e sobre a mesa, convidando leitor de *Miracle for Breakfast* a experimentar, em outra linguagem, do milagre cotidiano da transformação, ou a participar do ritual solitário de dividir o alimento e operar o milagre da participação.

A dialética que a imagem sugere deixa em suspenso a mesma formulação narrada mas não esclarecida do poema.

**5.21 STAR CACTUS, PANSIES – SONG FOR A COLORED SINGER, PARIS 7 A. M,
MIRACLE FOR BREAKFAST, SANDPIPER, OVER A THOUSAND ILLUSTRATIONS
AND A THOUSAND CONCORDANCE**

When did the star dissolve, or was captured
By the sequence of squares and squares and circles, circles?⁵¹³

(...)For Time is
nothing if not amenable.
The shooting stars in your black hair
In bright formation⁵¹⁴

Star Cactus é um texto-estrela que se estende sobre o céu plano e profundo, iluminado, vazio de uma tela que se apresenta quase que agressivamente ao olhar, forçando o observador a penetrar no mistério que busca representar. Trata-se de uma imagem enigmática e ambígua como significante, como significados que atrai e projeta para dentro, como extensão de si mesma. Contraposta ao título, a imagem já se impõe como metafórica, uma vez que não existe cacto estrela de cor amarela⁵¹⁵. Contraposta a poemas e a outras telas de Elizabeth Bishop, esta se insere como um entrecruzamento de significados presentes em diferentes textos, para os quais apontam os braços da estrela: para o interior de si mesma, auto-referenciando-se e reafirmando suas perspectivas no universo da artista, e projetada para fora de si, plenamente exposta ao infinito.

“Vamos então estrelar o texto”⁵¹⁶, poderia também ter pensado Elizabeth Bishop ao desenhar e pintar **Star Cactus**, esse texto onde as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem

⁵¹³ BISHOP, E. Paris 7 A.M. *The Complete Poems*, p. 27.

⁵¹⁴ BISHOP, E. The shampoo. *The Complete Poems*, p. 84.

⁵¹⁵ Curiosamente, o nome da planta é *Astrophytum Myriostigma*, ou **Bishop's Cap**. *Star Plant*, *Star Cactus*, ou ainda a *astrophytum asterias*, planta verde, de flor amarela. **Star Cactus**, de Elizabeth Bishop, a planta que é verde, está representada em amarelo, cor da flor que não aparece. Sua dimensão metafórica está evidenciada na cor, e no título. A cor da planta real é verde e branca. Aparece nomeada como planta e representada como flor, com as cores das estrelas, em posição quase como se fosse uma fonte de luz, uma lanterna. Vale também registrar existe um cacto, na mesma região onde nasce o *Star Cactus*, chamado de *Torch Cactus*. (cacto lanterna). Provavelmente, esta imagem foi feita tendo a paisagem mexicana como pano de fundo, visitada por Elizabeth Bishop durante os anos 40, e, como ela sempre se mostrou interessada na natureza, tenha tido conhecimento da ampla variedade desse tipo característico de planta da região, surpreendentes pelas suas formas exóticas, e flores surpreendentes, de rara beleza e delicadeza. Sobre isso, ver: http://www.1adventure.com/archives/images/star_cactus.

⁵¹⁶ BARTHES, R. S/Z. *Uma Análise da Novela Sarrasine e Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 47.

que nenhuma possa dominar as outras; “(...) galáxia de significantes”⁵¹⁷, “sem início”, “reversível”, no qual se pode penetrar por diversas entradas, onde os “códigos que mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, absolutamente plural”. Vamos “abordar o texto no seu plural” convida a poeta-pintora, artista dos sentidos suspensos e das reticências.

Star Cactus é um texto que nos olha de frente, desafia nossa capacidade de penetrar na perspectiva, de olhar através do jogo intertextual entre **Pansies** e poemas como *Paris 7 A. M.*, *A Miracle for Breakfast*, *2000 Illustrations and a Thousand Concordance*. Aceitando a sugestão de Roland Barthes, tentamos, na confluência desses textos, ver de que formas “esse ‘eu’ que se aproxima do texto já é ele também uma ‘pluralidade’ de códigos infinitos”, ver a subjetividade como “uma imagem plena, que obstrui o texto, mas cuja plenitude truncada, nada mais é do que a esteira de todos os códigos” que o compõem⁵¹⁸. Aceitamos, portanto, a proposta de Barthes para “movimentar, deslocar sistemas cujos percursos não se detêm no texto nem no ‘eu’, a fim de revelar os sentidos não pelo eu nem pelos outros, e sim por sua marca sistemática”⁵¹⁹, seu funcionamento, ler, encontrar os sentidos, nomeá-los, imbricando os sistemas de acordo com sua pluralidade.

Star Cactus, apresenta-se numa perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre trasladado, misteriosamente aberto⁵²⁰. Não deixar nenhum espaço de significante sem aí pressentir o código ou os códigos de que esse espaço talvez seja o ponto de partida, (ou de chegada), comentá-lo passo a passo, renovar suas entradas, estrelar o texto, é essa nossa intenção ao comparar as versões verbais e visuais da poesia de Elizabeth Bishop, olhar e refletir sobre

The conversational spaces, after,
We caught, – back, back, far, far –
The glinting birthday of a fractious star.⁵²¹

Em *Paris 7 A. M.*, na geografia da Cidade-Luz, a poeta percorre diferentes tempos dentro do mesmo espaço, embarcada na memória: *It’s like introspection, to stare inside, or retrospection, a star inside a rectangle, a recollection*⁵²². Em seus espaços-tempo, medidos

⁵¹⁷ Idem, p. 39.

⁵¹⁸ Idem, p. 44.

⁵¹⁹ Idem.

⁵²⁰ Idem, p. 46.

⁵²¹ BISHOP, E. *The Wit. The Complete Poems*. p 199.

⁵²² BISHOP, E. *The Complete Poems*. p. 26.

mais pelas luas⁵²³, estrelas de múltiplas latitudes, do que pelos relógios, o céu parece ser o limite. Na poesia e na pintura, igualmente, luas, estrelas, horizontes móveis contra os vazios do infinito são emblemas freqüentes. E, como diz Barthes, o eu que se aproxima, também uma pluralidade de códigos, ao projetar suas constelações interiores sobre as paisagens que percorre, acaba por liberar sua expressão em textos de alta densidade simbólica; mesmo como embarcações rotas, como disse W. Benjamin⁵²⁴, por cujas fissuras formais os sentidos escorrem e fragilizam o ideal do todo indissoluto e perfeito, a alta carga semântica de seus fragmentos garante sempre uma leitura possível nos entrecruzamentos estrelados entre a poesia e a pintura de Elizabeth Bishop.

Star Cactus não representa uma estrela, nem um cacto. É um texto-constelado, estrelado, como diria Barthes. Como dissemos anteriormente, o cacto-real em questão não é amarelo e sua flor não tem a forma de estrela. Já metaforizada pela cor, pela forma e pelo título, essa tela nos faz adentrar o universo de Elizabeth Bishop. Se o olhar desliza sobre as linhas de fuga, projetadas sobre o espaço infinito pelas pontas das estrelas, também é magnetizado pelo *mise-en-âbime* dos ângulos interiores da estrela, que apontam para a circunferência no centro da imagem, outro universo interior que contém outras constelações sugeridas tanto pelas manchas do cacto como pelas linhas dos estames e pistilos que, sugestivamente, reproduzem a forma da estrela maior. Contida no centro, no interior, esta estrela também se projeta de um espaço invisível e vazio para outro, está voltada para o mesmo espaço infinito para o qual apontam as pontas externas; transgridem o espaço demarcado pelas duas circunferências através do relevo no desenho que representam a posição e a função dos estames e pistilos: como produtores e continentes do pólen, o pó dourado e mágico, agente minúsculo, sutil que garante a reprodução da própria planta que lhe produz, mostram-se disponíveis ao observador e leitor, agentes de sua disseminação.

Assim como em **Daisies in a Paintbucket** dissemos que as flores são pintadas pelos cílios da poeta com os resíduos de tinta deixados no fundo da lata, em **Star Cactus** é possível dizer que o movimento do olhar espacializa os diferentes tempos e espaços, principalmente para dentro dos ângulos internos sobre os quais se desdobram os sentidos entre o real e o metafórico. Entre a representação pseudo-realista e a criação da imagem, **Star Cactus** é cacto,

⁵²³ Desde *North and South*, até *Geography III*, a lua é um símbolo constante e mutante na poesia de Elizabeth Bishop.

⁵²⁴ In: *The Task of the Translator*.

é flor, é lanterna, é diagrama do universo, é astro flutuando no espaço vazio disseminando pólen, ou poeira estelar, *as softly as falling-stars come to their ends at a point in the sky*⁵²⁵.

Entre o ato de ler e de traduzir essa imagem, vários circuitos se abrem e se fecham entre telas e poemas de Elizabeth Bishop. E, se o texto nos olha como um rosto, onde *each seed grows into a face*, os reflexos de luz e o deslocamento do pólen que o leitor produz ao mover seu olhar sobre o vazio que circunda a imagem garantem a disseminação de seus sentidos imanentes. Da mesma forma, ato suspenso e possível de tocar as bordas douradas dos livros de **Pansies**, como diz a poeta, poliniza as pontas dos dedos, modifica o corpo que lhe toca – *the guilt rubsoft the edges of the paper and pollinates the fingertips*⁵²⁶ – como o alimento celestial⁵²⁷ e sutil que indelevelmente agrega valor e beleza ao ato da leitura.

Pansies e **Star Cactus**, portanto, não apenas traduzem diversos fragmentos dos poemas acima citados, mas também tornam visíveis a magia da disseminação dos sentidos e das formas nas pontas dos dedos de quem lê e traduz uma obra de arte nos rastros brilhantes que iluminam o percurso traçados sobre os espaços percorridos.

Como afirmou Leonardo da Vinci, o olhar também projeta luz sobre o espaço. De certa maneira, é possível visualizar esse fenômeno na leitura, por exemplo, de *Sandpiper*⁵²⁸, poema no qual o pequeno protagonista caminha sobre a praia, ignorando o ronco do mar, mas que, mesmo em pânico com a ameaça do gigantesco oceano, corre sobre o lençol de água e observa a areia entre seus pés frágeis por onde o oceano escorre (*where the ocean drains*). Em um instante, com seu bico concentrado na busca obcecada de alguma coisa (*something, something...*) os milhares de grãos de areia brilham como *millions of grains (...) black, white, tan and gray, mixed with quartz grains, rose and amethyst*⁵²⁹; sob o olhar do diminuto passarinho, as luzes e cores se expandem como um céu estrelado invertido sobre a areia da praia.

Na perspectiva microscópica da paisagem, tanto em *Sandpiper* quanto em **Star Cactus**, o pequeno grande mundo se conforma sob as lentes binoculares e microscópicas da poeta-pintora. Entre a flor, a face, a raiz conspiradora, algo misterioso acontece, que dá luz às estrelas, vida às flores, brilho ao olhar e desejo de olhar através, ler, entender, traduzir o que

⁵²⁵ BISHOP, E. Quai d'Orléans. *The Complete Poems*. p. 28.

⁵²⁶ BISHOP, E. Over 200 Illustrations and a Thousand Concordance. *The Complete Poems*. p. 57.

⁵²⁷ BISHOP, E. The Table. *The Complete Poems*. p. 249.

⁵²⁸ BISHOP, E. *The Complete Poems*. p. 131.

⁵²⁹ Idem.

se passa entre o pólen, a semente, a raiz, na escuridão do subterrâneo, ou no vazio por trás das estrelas: **Star Cactus**, **Pansies**, *Over 2000 Illustrations and a Thousand Concordance*, *Sandpiper*, e *The Shampoo* dizem e mostram que algo acontece, *as if the miracle were working*⁵³⁰; também dizem e mostram que, do ato de olhar e de ler, restam, no vazio, apenas os reflexos de uma poeira dourada nas pontas dos dedos, na retina, nos rastros da memória e da imaginação, indícios da substância única, última e primeira do ato da criação.

Textos estrelados, quebrados, sentidos e formas, agentes disseminadores dos processos de leitura e de tradução instaurados no fazer artístico, leves, velozes e visíveis, principais traços da modernidade⁵³¹ desta artista que habita simultaneamente diferentes códigos e aponta para o seu leitor formas intertextuais e interdisciplinares de abordagem da realidade através de sua arte. Perante os textos aqui comentados, adentramos **Star Cactus**, portanto, como emblema de um

céu, plano e profundo ao mesmo tempo (...) recortando ...um ângulo fictício para aí interrogar, ...olhar para zonas de leitura para aí observar a migração dos sentidos, o afloramento dos códigos, a passagem das citações. A lexia é apenas o envelope de um volume semântico, a linha saliente do texto plural, disposta como base se sentidos possíveis (...) sob o fluxo do discurso.⁵³²

Quebramos os textos, para observar, como sugere Barthes, através dessas articulações posições, a translação e a repetição dos sentidos a fim de estabelecer o plural do texto. A cada crítica e a cada nova versão, torna-se possível a escuta de uma das vozes do texto. E assim como na leitura e na crítica, também na tradução “o texto tutor será sempre quebrado, interrompido, em total desrespeito por suas divisões naturais”⁵³³, tantas quanto as pontas, ou o coração da estrela-planta-poema-pintura produzir, sem que isso signifique minimizar ou traí-lo, mas, ao contrário, multiplicá-lo, fazê-lo exercer sua plenitude, processar todos os códigos que o compõem. Desde a relação de identidade do nome da planta com o nome da pintora (*Bishop's Cap*), até sua visão de mundo e da arte, tudo está contido em **Star Cactus**, um texto subjetivo e universal, estrelado sobre o universo plano e luminoso da página:

For stars are the only ships of pleasure⁵³⁴.

⁵³⁰ BISHOP, E. A Miracle for Breakfast. *The Complete Poems*, p. 19.

⁵³¹ CALVINO, I. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁵³² BARTHES, R. Op. cit., p. 47.

⁵³³ BARTHES, R. Op. cit., p. 48.

⁵³⁴ BISHOP, E. Song. *The Complete Poems*, p. 147.

5.22 CLOCKS AND STOVES – *STOVES AND CLOCKS*

The clocks are still, the stoves are cold, diz a poeta. Numa afirmação direta e indicativa, registra, no texto e na tela, os objetos destituídos de suas funções, o vazio entre a expectativa e a constatação do real. Elizabeth Bishop nunca fugiu à realidade tal como se apresenta, e, muitas vezes, sua arte se impõe justamente como registro aparentemente literal do comum, do cotidiano, revestido de ironia ou da surpresa da perspectiva.

Clocks and Stoves, *Paris 7 A. M.* e *Stoves and Clocks* são textos que se traduzem mutuamente, complementando-se, ilustrando um ao outro, dizendo a mesma coisa, quase que literalmente. A viagem que a poeta diz empreender para (to) cada um dos relógios do seu apartamento em Paris, a forma como apresenta os desenhos dos relógios em **Clocks and Stoves**, na qual os mostradores se multiplicam em forma de estrelas, imagem, aliás, reduplicada na representação dos queimadores dos fogões, formam um jogo semântico e formal que se desdobra no poema *Stoves and Clocks*. Se o tempo é uma estrela, como diz no poema, e se os relógios são fixados no alto (*fixed on high*), numa constelação no céu, o espaço do apartamento é transgredido e ultrapassado; os ponteiros dos relógios de *Paris 7 A. M.* são mãos que lhe apontam outros lugares, outros tempos. Tanto nos poemas quanto no desenho não há somente um relógio ou um tempo fixo:

(...) the hours diverge
so much that days are journeys round the suburbs.
Circles surrounding stars, overlapping circles.
The short, half- tone scale of winter weathers
Is a spread pigeon's wing.

Os fogões, descritos como rochas sólidas, pesadas, fixas no chão, estão para a condição terrena, a idéia do bem-estar, a necessidade do alimento do corpo, também presentes em **Red Stoves and Flowers**, *Miracle for Breakfast*, *Sestina*, *Crusoe in England*, *The End of March*. O universo se completa na metáfora. A poeta viaja às estrelas dentro dos mostradores dos relógios ou sobre os queimadores do fogão; participa do movimento celeste dos astros através dos elementos que lhe garantam estabilidade. O lugar, o lar, a alimento do corpo. Assim como **Graveyard with Fenced Graves** sugere a unidade visual entre o céu e a terra, estabelecida pelas flores da árvore que cobrem o céu, na linha do horizonte da imagem, o topo da árvore e o chão, também em **Clocks and Stoves** as linhas da parede que sustenta os relógios são

contínuas na representação do chão sobre o qual repousam os fogões. As palavras inscritas na imagem – fantasia (*fancy*) e ideal (*ideal*) nos fogões, e regulador (*regulator*) em um dos relógios – complementam o jogo intertextual e tradutório entre o poema e o desenho.

Se os relógios regulam o tempo, a multiplicidade de relógios o relativiza; e, se o ideal de ter um lar é pura fantasia, como se os fogões pudessem também ser rochas, ou crocodilos em ilhas distantes, ou qualquer outra forma de fixar-se no mundo, há, antes de tudo, e esse parece ser o significado implícito traduzido pela imagem e pelos textos, a ironia de que todas as coisas possam ser uma grande fantasia, de que o tempo na verdade não exista, já que se dissemina em estrelas girantes no espaço infinito, já que os relógios estão parados e os fogões frios.

Os relógios e fogões estão velhos, perderam suas funções; restam somente a apreensão da imagem no papel e o tecido do texto como registro de um espaço-tempo que já não existe, ilhas inacessíveis (*islands*), de um lugar que envelheceu, suspenso entre o texto e a imagem, únicos meios de vencer o envelhecimento do espaço, registro eterno na memória, esperando, outro lugar e outro tempo para os quais apontam as estrelas. (*Time is an Etoile*)⁵³⁵.

São relógios parados, fogões frios representando processos de vida interrompidos, registrados na imagem e traduzidos no poema, na sua tentativa de registrar o detalhe e de mostrar a resistência contra o esquecimento, contra o medo do esvaziamento, da ausência do lugar. A viagem pelo interior de seu apartamento (*I made a trip to each clock in the apartment*) é uma incursão dentro do próprio significante do tempo, nas formas de representar e de expressar, experiência mais tarde traduzida pelo desenho que faz de dois símbolos que lhe são caros: relógios e fogões, formando, no rascunho inacabado, uma constelação de símbolos da domesticidade, contrastando com o eterno movimento da busca, a relatividade da passagem do tempo e de sua inserção como sujeito passante dentro desse tempo. Tempo como uma estrela: os ponteiros⁵³⁶ multiplicados na imagem, como pontas de estrelas, assinalando a simultaneidade dos tempos múltiplos e dos desdobramentos do olhar.

A constelação formada pelos relógios e pelos queimadores dos fogões reproduz uma matriz conceitual e formal da poesia e da pintura de Elizabeth Bishop. Sua imagem e texto, unificam seu universo, desta vez, no interior da casa, de onde é capaz de transcender os

⁵³⁵ BISHOP, E. Paris 7. A.M. *The Complete Poems*. p. 26.

⁵³⁶ Em inglês, *hands*, sugerindo também dedos, o ato de apontar, mostrar o caminho.

limites do tempo e do confinamento da condição de feminina, pela forma como “vê através” e *reescreve* suas versões do mundo.

Se para Elizabeth Bishop a noção de tempo é emblematizada como uma estrela circulante, como os relógios, a de espaço idealizado é do lar com um fogão aquecido (*Sestina, Red Stove and Flowers*) onde as relações afetivas se constroem, intertextos que afloram intermitentemente ao longo de toda sua obra, ora escritos, ora pintados.

5.23 RED STOVE AND FLOWERS – *SESTINA, CRUSOE IN ENGLAND, THE END OF MARCH*

Segundo Benton⁵³⁷, o texto inscrito sobre a imagem denota uma afirmação simbólica, explícita, contém um poema e a fórmula da proporção para o equilíbrio doméstico. **Red Stove and Flowers** é, sem dúvida, um outro texto de Elizabeth Bishop onde a intenção parece ser a harmonia entre o corpo e a alma, entre as necessidades do alimento (representados pelo arroz e o feijão) e da beleza agregada à imagem através da jarra de flores, cuja proporção, em perspectiva, deixa muito clara o espaço maior ocupado pelas flores e pelo seu significado.

É muito clara, também, a ambigüidade na base visual sobre a qual repousam o fogão e a jarra de flores. À medida que se desloca entre o fogão e a jarra, o olhar do observador a percebe como chão e como mesa. A mesma unidade visual já ressaltada anteriormente⁵³⁸ é trazida aqui para mais perto do observador, como que o forçando a sentir essa estranheza, onde reside, de fato, o eixo mais forte da significação desta tela.

Em *The End of March*, onde se lê *There must be a stove*, em *Crusoe in England*, que diz *Of course, I dreamed of food and love*, e em *One Art* que diz *Thank God I have a stove*, as expressões *there must be*, *of course* e *Thank God* sublinham a atitude positiva, direta e inequívoca do valor da significação destes símbolos (fogão, alimento, amor) no contexto da obra de Elizabeth Bishop.

A força com que os brancos da frase que emoldura a tela, visual e textualmente, e a força das flores impressiona o olhar da mesma forma que a sua frase *extraordinary*, ou em *The End of March* onde diz *there must be a stove*, ou em *Crusoe in England*, onde sonha com o alimento e o amor, em *One Art*, quando agradece a Deus por ter uma lareira. Finalmente, em *Sestina*, o equilíbrio parece ser atingido através do ato contínuo de colocar lenha no fogão que soa como uma síntese de fragmentos de vários poemas traduzidos na imagem da cozinha ordenada, do fogão aquecido. O preto do feijão e das paredes e o branco do arroz, das flores e do poema, estendido como nuvens sobrevoando a imagem, equilibram os opostos e completam seu mundo.

⁵³⁷ BENTON, W. op. cit., p. 66.

⁵³⁸ **Graveyard with Fenced Graves, Clocks and Stoves.**

5.24 RABBIT AND OWL – THE OWL'S JOURNEY

Os títulos *Rabbit and Owl* e *The Owl's Journey*, do desenho e do poema⁵³⁹, convidam-nos para uma leitura espelhada de ambos. Provavelmente, o texto e a imagem façam parte de um projeto que Elizabeth Bishop tinha de fazer um livro infantil ilustrado. Mesmo sabendo de sua admiração pelos animais, temas de muitos de seus poemas, como *The Moose*, *The Armadillo*, *The Sandpiper*, *Roosters*, *The Fish*, *The Hanging of the Mouse*, *Trouvée*, *Pink Dog*, *Lullaby for the Cat*, *Giant Snail*, *Giant Toad*, *Strayed Crab*⁵⁴⁰, *Rabbit and Owl* é a única representação visual de animais, tão caros à sua poesia.

Em *Rabbit and Owl*, o desenho ocupa praticamente todo o espaço delimitado pela moldura rascunhada. Exposta em diagonal, a figura do coelho correndo toma todo o espaço. Veloz, leve e silencioso, atravessa o espaço, cria exatamente o mesmo efeito e mostra, com precisão, o que o poema diz: *they made no sound, no shriek, no Whoo!* Há uma cumplicidade silenciosa entre o movimento do coelho e a expressão circunspecta da coruja.

Ao contrário do que acontece em *Cirque d'Hiver*, não é a circularidade e o eterno retorno que está sugerido. O olhar e o movimento destemido do coelho mostram que está determinado a atravessar a moldura, carregando a sabedoria da coruja nas costas, rumo a outro lugar, além dos limites borrados da moldura mal desenhada. Como diz o poema, a coruja tem o pensamento fixo em alguma outra coisa (*his mind on something else*) além dali. Apesar do sonho ser interrompido pelo poema (*but the dream went no further*), a imagem mantém a virtualidade do movimento sempre pronto a romper as linhas e atingir outros espaços.

O texto, ao mesmo tempo em que se delimita como uma das versões, mantém, assim como a imagem sugere, a condição de poder “ir além” (*further*), condição imanente mantida pelo desenho e pela palavra sonho (*dream*). O sonho pode ainda não ter sido realizado (*never got any further*), mas, talvez, a sabedoria da coruja seja a certeza de que, mais importante do que chegar a outro lugar, ou realizar um desejo, é manter o sonho e o eterno movimento da busca⁵⁴¹.

⁵³⁹ Poema publicado em *One Art*, incluído na carta que Elizabeth Bishop escreve para Loren MacIver, em dezembro de 1950, na qual comenta que *this scarcely counts as poetry*.

⁵⁴⁰ Todos publicados em BISHOP, E. *The Complete Poems 1927-1979*. New York: FSG, 1990.

⁵⁴¹ *Ode to a Grecian Urn*, de John Keats talvez seja o texto-matriz para nossa leitura de *The Owl's Journey*.

6 A PINTURA *TRADUZINDO* A POESIA E A POESIA *TRADUZINDO* A PINTURA

Iniciamos este trabalho com uma revisão histórica das relações práticas e teóricas entre a arte de pintar e a de escrever poesia nos dois primeiros capítulos, buscando a legitimação da escolha de um percurso delineado a partir da leitura da poesia e da observação das telas pintadas por Elizabeth Bishop, dentro de uma tendência comparativa entre os dois modos de expressão da artista-poeta, através de uma revisão crítico-teórica sobre o assunto, elaborada a partir da eleição dos textos considerados não só relevantes no contexto da arte literária e pictórica, mas que também estivessem em sintonia com a própria história de Elizabeth Bishop e do desenvolvimento de sua obra.

Dando prosseguimento, no Capítulo 3, tentamos esclarecer nosso posicionamento teórico sobre a tradução artística a partir da leitura de uma tela, cujo tema é a histórica diversidade das línguas, da qual inferimos princípios sobre a arte de traduzir. A Babel pintada e o mito narrado se encontram na tela de Bruegel e são propositalmente inseridos no corpo do trabalho como emblema da coerência dos critérios defendidos pela tese em relação às possibilidades da tradução entre a palavra e a cor.

O Capítulo 4 é elaborado sobre cinco obras de Elizabeth Bishop (quatro poemas e uma aquarela) consideradas como emblemáticas dentro de nossas hipóteses, representando, portanto, uma síntese dos principais elementos que sustentam a reflexão. Na segunda parte do capítulo, incluímos um breve comentário sobre os entrelaçamentos de algumas telas de J. Vermeer, de um fragmento de *A La Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, com poemas de Elizabeth Bishop, uma vez que tanto a pintura flamenga do Século XVII como a literatura francesa foram sempre intertextos constantes e fortemente significativos na obra e na vida de Elizabeth Bishop .

No Capítulo 5, procuramos mostrar as diferentes instâncias nas quais a poesia de Elizabeth Bishop ecoa em sua pintura e/ou a sua pintura revela plasticamente conteúdos latentes de sua poesia. Através da leitura espelhada de poemas, ou fragmentos de poemas, e de imagens pintadas por Elizabeth Bishop, tentamos exemplificar de que forma as “ligações estabelecidas no plano das construções mentais anteriores à forma visível”⁵⁴² pré-determinam um campo de significação que, na obra de Elizabeth Bishop, se manifesta indiferentemente na pintura e na poesia, reafirmando nossas hipóteses iniciais de que, dentro dos princípios e dos conceitos de tradução aqui definidos, a poesia pode traduzir a pintura e vice-versa.

Este capítulo insere-se, portanto, como um desdobramento e uma exemplificação daquilo que tentamos até aqui demonstrar através de uma prática tradutória artística que naturalmente se impõe como real e possível.

Tomando por base o percurso até aqui desenvolvido, procedemos à apresentação de várias traduções de textos e telas de Elizabeth Bishop realizadas por artistas gaúchos, poetas e pintores locais, que aceitaram a nossa proposta de traduzir telas e poemas de Elizabeth Bishop para a poesia e para a pintura, respectivamente.

Armando González, Vera Wildner, Zorávia Bettiol, Liana Timm, Ana Luiza Alegria, Danúbio Gonçalves e Vera Reichert, pronta, gentil e generosamente, aceitaram nossa proposta de traduzir poemas de Elizabeth Bishop para a tela. Da mesma forma, Maria Carpi, Fabrício Carpinejar e André Dick também se engajaram entusiasticamente ao projeto, traduzindo telas de Elizabeth Bishop para poemas. Desde já, registro minha gratidão e ressalto o brilho que seus trabalhos conferem a esse estudo que, a partir de suas participações, adquire uma outra dimensão de verdade e de beleza.

O valor da tese poderá, ou não, ser comprovado, mas este último capítulo, certamente, impõe naturalmente sua autonomia e seu valor, independentemente da tese defendida sustentar-se ou não sobre suas premissas. Entendemos as imagens das telas e os poemas produzidos tornam-se testemunhos da possibilidade da tradução de uma arte pela outra. Mesmo que as bases dos estatutos aqui estabelecidos possam ser discutidas pelos defensores do rigor científico, são incontenstáveis os sentidos da tradução artística que se depreendem do trabalho desses artistas como revelação, desdobramento, produção da arte pela própria arte, a serviço do deleite, da sublimação das diferenças e da expansão dos campos de percepção.

⁵⁴² Ver PANOFSKY, E. *A Perspectiva como forma simbólica*.

6.1 A VOZ E A COR

Iniciamos pelo comentário das traduções de um poema de Elizabeth Bishop traduzido para a tela por três pintores: Armando González, Vera Wildner e Zorávia Bettioll. São três versões do mesmo texto, *Twelfth Morning; or What You Will*⁵⁴³, publicado em *Questions of Travel*.

No poema de Elizabeth Bishop, os opostos aparecem de tal forma que os limites entre o que é considerado idêntico ou diferente, entre o que é fiel ao texto original sugerido pelo título, ou o que o subverte não podem ser claramente determinados. Constitui-se num espaço no qual as idéias de estranhamento e de familiaridade, de nativo e de estrangeiro, de passado e de presente, de religioso ou de mundano, de poético e de não-poético, de central ou de marginal, de original ou de tradução, de escritura e de reescritura jogam livremente fora do conceito de um texto acabado e levam-nos a refletir sobre a natureza comum entre poesia, metáfora e tradução em uma perspectiva comparativa de leitura e de produtividade do texto literário.

Ao mesmo tempo que o texto remete à realidade brasileira descrita no poema, alguns elementos, como o título e as alusões, evidenciam os intertextos⁵⁴⁴, muitos deles plasmados na cor, plasticamente traduzidos por Armando González, Vera Wildner e Zorávia Bettioll.

⁵⁴³ BISHOP, E. *Complete Poems*. p.110.

⁵⁴⁴ SHAKESPEARE, W. *12th Night or as You Like it*, e *A Bíblia Sagrada, Novo Testamento*.

6.1.1 *Twelfth Morning; Or What You Will*, de Elizabeth Bishop – Tradução de Armando Gonzáles, Vera Wildner e Zorávia Bettiol

Tanto o poema contemporâneo quanto o drama elizabetano jogam com as idéias de identidades ocultas ou disfarçadas, somente reveladas no final. O enredo é construído sobre a dificuldade de apreensão direta das coisas (*a thin gray mist lets everything show through*) no texto dividido em dois momentos.

O primeiro deles é marcado pela dúvida, simbolizada pela névoa que impede a visão clara dos elementos constituintes do cenário:

Like a first coat of white wash it's wet,
The thin gray mist lets everything show through:
A black boy Balthazar, a fence, a horse, a fondred house,

O segundo momento ocorre quando o menino surge e rompe o silêncio, põe tudo em movimento e se proclama “rei”, coroadado com uma lata d’água sobre a cabeça, estabelecendo e resolvendo o impasse da identidade no poema:

...but he four gallon can
approaching on the head of Balthazar
keeps flashing that the world is pearl, and I,
I am
Its Hightlight! You can hear the water now,
Inside, slap-slapping. Balthazar is singing.
'Today is my Anniversary' he sings,
'The day of Kings.'

Uma seqüência de inversões representa a ruptura com a tradição (o título, o espaço geográfico, o momento, o falso rei) e com o texto de Shakespeare. O poema se constrói sobre as imagens de um menino negro Balthazar, uma cerca, uma casa, uma casa em ruínas, com se tudo fosse pintado sob uma camada de cal branco. A cerca, símbolo de separação e de união ao mesmo tempo, tem três fios de arame farpado enferrujados, uma barreira frágil (*pure rust*). As imagens do cavalo e do menino, respectivamente, dividem os dois pólos de significação e a pergunta *are you supposed to be inside the fence or outside?*, referindo-se ao cavalo, é emblemática e central no poema: símbolo do mistério, ela é ambivalente⁵⁴⁵, carrega o sentido de vida e de morte, é arquétipo da memória e da história literária; relacionado ao texto elizabetano, pode também simbolizar o guia, o mediador, aquele que habita os dois lados, que se desloca através dos espaços, aquele que conduz o herói na busca da sua alma e dos sentidos perdidos. Como uma divindade da água, também simboliza velocidade, imaginação e imortalidade, participa da dupla valência como força fertilizadora e mortal ao mesmo tempo.

⁵⁴⁵ É descrito pela poeta como um cavalo ora branco (*the big white horse*) ora cor de estanho (*pewter-colored horse*), cor intermediária entre o branco e o negro, o que acentua seu caráter mutável e mediador.

No poema, o cavalo, aos poucos, deixa de ser um símbolo estático, harmonizado com a imobilidade da água (*the sea is somewhere, doing nothing.*) e com a delimitação da cerca, que passa a ser causa de inquietação e de dúvida:

He is still
Asleep. Even awake, he probably
Remains in doubt.

A expressão *he gleams a bit* também marca a mudança de ritmo do poema. O cavalo pintado sob uma névoa cinzenta simboliza a transição: participa dos dois momentos do poema, o de *housewreck, immobility, rust, doubt*, e o de *flashing, highlight*, movimento, ruído. Como símbolo que participa dos dois mundos, oscila entre os diferentes pólos, o alto (ar, fogo, água, sol) e o baixo (fogo, terra, água, lua), movimenta-se livremente entre o dia e a noite, entre a vida e a morte, o elemento que religa os opostos, simboliza a manifestação da vida e da continuidade.

O cenário é descrito quase como uma imagem transparente, como se a própria poeta estivesse pintando uma aquarela sobre óleo com as palavras: a cerca, a casa, os pássaros. A descrição do cavalo (*bigger than the house*) apresenta-o fora de perspectiva, maior que a casa, como que cobrindo toda a imagem, iluminada pelo reflexo da lata d'água. Talvez devido a um "cochilo da perspectiva" (*perspective dozing*), não se define claramente de que lado da cerca ele está, uma vez que parece estar simultaneamente nos dois.

O segundo grupo de imagens, em torno do menino, traz a idéia do movimento, da luz e da dissolução da dúvida, especialmente no momento em que a voz irrompe na narrativa e se faz ouvir escutada em forma de canção

Balthazar is singing.

e a linguagem descritiva cede lugar ao lírico, o drama se transforma em poesia na metáfora

The world is a pearl'
and I am /
its highlight.

Dissolvendo os opostos, onde a transgressão passa ser a regra, a noite se torna manhã, um menino pobre e negro torna-se rei coroado pelo brilho interior que emana de seu pensamento.

O subtítulo do poema *or What You Will*, dirigido ao leitor, abre o texto e concede-lhe total liberdade para reverter ao papéis, para ler o texto como uma paródia de Shakespeare, como uma narrativa sobre um menino de morro do Rio de Janeiro, ou como um texto síntese da poética de Elizabeth Bishop, da qual se infere uma teoria da leitura e da tradução através da recriação que ela própria faz de *Twelfth Night, or As You Like It*. Se Shakespeare libera o leitor para as exercitar o gosto (*as you like it*), o subtítulo de Elizabeth Bishop faculta ao leitor de *Twelfth Morning, or What You Will* o desejo de ler como lhe aprouver, plenamente consciente dos intertextos que deixa suspensos pela palavra e pelas reticências.

Os temas comuns aos dois textos são ilusão, engano, amor, aparência e realidade, transformação. Em Elizabeth Bishop, os mesmo símbolos traduzidos por significantes diferentes, em um cenário e um tempo diferente, tanto transgridem como reafirmam a leitura tradicional e canônica. O texto de Elizabeth Bishop remete-nos a Shakespeare, mas suas inversões também o negam e rompem com a forma original. Auto-engano, aparência, realidade, transformação, temas de *Twelfth Night* e de *Twelfth Morning*, são também elementos que relacionam o poema à peça teatral, uma vez que, ao ler o poema, a primeira sensação é de engano, de traição, pois é forte a impressão de que não existe no poema a relação com o drama anunciada pelo título: a primeira impressão é de que as imagens do poema não existem em Shakespeare. A leitura atenta, no entanto, revela as identidades subterrâneas, reafirma o texto de Elizabeth Bishop como uma reescritura do texto elizabetano, permite, ao leitor, a oportunidade de desenterrar do texto as camadas arqueológicas do processo de significação e alcançar a sensação de unidade, de identificação e de integração entre a longa noite de Shakespeare e a fresca manhã de Bishop, processo ao qual as obras subseqüentes dos artistas anteriormente citados – Armando González, Vera Wildner e Zorávia Bettioll – dão continuidade e reafirmam a natureza comum da poesia, da teoria literária comparatista e da tradução artística, quando a significação e a resignificação se processam na dimensão metafórica da Arte.

A seguir, apresentamos os comentários sobre as *traduções* de Armando González, Vera Wildner e Zorávia Bettioll, observando, principalmente, a carga semântica, o método composicional, a perspectiva e a natureza discursiva do poema e das telas, levando em consideração os elementos do poema ressaltados anteriormente.

Alguns conceitos de Panofsky sobre iconografia e iconologia tornam-se especialmente úteis para a orientação de nossos comentários. Precursor da interdisciplinaridade, Panofsky,

ao falar sobre o conteúdo de uma obra, afirma que o verdadeiro conteúdo da obra de arte é aquele que a obra revela sem destacar ostensivamente. O conteúdo manifesto está para a análise iconográfica assim como a interpretação iconológica está para o conteúdo latente, isto é, as aderências significativas que a evolução iconológica vai depositando sobre o motivo original. Além desse nível de compreensão da obra de arte, há o tema, diz ele, intimamente relacionado com as fontes literárias, e, por último, o terceiro nível, o do significado, que é o das formas como valores simbólicos. Como já ressaltamos no capítulo 2, Panofsky, retomando conceitos de Cesare Ripa e de Giarda, lembra-nos de que *disegno* é a manifestação do *concetto*, que representação é mais a representação da idéia do que da natureza, enfocando o que chama de significado intrínseco do qual a obra evidencia o “algo mais”, através de uma intuição sintética. Todos esses conceitos sobre a interpretação iconológica são facilmente atribuíveis também à reflexão sobre a natureza da tradução artística e, em ambas instâncias, a interpretação vai sempre depender do equipamento subjetivo do artista-tradutor. Retomando também a afirmação de Giarda, de que a revelação na obra de arte é sempre múltipla, Panofsky o repete ao afirmar que o artista é aquele que vê mais além e que apreende a beleza. Sua obra, portanto irá sempre significar por implicação, por evocação e por deslizamento iconográfico.

Também para Gombrich, a arte nunca é réplica; cada modalidade de sentido evoca ressonâncias dos demais sentidos e esse tipo de correspondência facilita a compreensão. Para ele, a tarefa do artista será não de copiar, mas de traduzir sua percepção para a linguagem de representação. Os conceitos de arte, de representação e de tradução, portanto, se confundem e se completam. Esses são princípios que orientam nossos comentários sobre essa três telas, centrados na interpretação iconológica e nas idéias de composição, de perspectiva do texto de Elizabeth Bishop e das telas dos três pintores. Nas telas, aspectos do poema não expressos “ostensivamente” tomam forma, o conteúdo manifesto revela instâncias do poema, “conteúdos latentes”, aderências significativas que a obra adquire a cada nova leitura e de acordo com o “equipamento” subjetivo de cada artista-tradutor, onde a revelação se torna múltipla, diversos *disegni* reportam-se ao mesmo *concetto*, e as obras continuam a significar por evocação e por deslizamento iconográfico, como poderemos observar nas três telas.

Os temas e os símbolos do poema giram em torno de alguns elementos que se destacam igualmente no texto e nas telas: o movimento (do menino das dunas), a imobilidade (casa, mar) a mediação (cerca, o cavalo), a névoa, a história e a tradição, o rei, os cruzamentos entre tempos e espaços, o brilho e a luz, além das inversões de perspectiva, a inexistência das

fronteiras claras entre os espaços, a fragilidade dos limites, a leveza do movimento dos pássaros e de alma do menino, elementos esses que comentaremos a seguir de acordo com cada uma das três telas. Nas telas, o texto se torna *outros* sem negar sua identidade original. Como não poderia deixar de ser, a versão de cada um dos artistas traduz as palavras da poeta em estilo e linguagem própria e ilustra a flexibilidade do conceito de fidelidade na tradução artística. Se olharmos separadamente para cada uma das telas, desconhecendo o fato de que são traduções de um mesmo texto, torna-se praticamente impossível reconhecer identidades entre elas. Dentro da perspectiva do poema, no entanto, reconhece-se cada uma como uma tradução desse poema. Vistas em conjunto, formam um único texto, manifestado na sua pluralidade, visual e verbalmente.

Ao comparar as três telas sob a perspectiva do texto, visto aqui como um *tertius comparationes*, tornam-se evidentes os traços identitários do percurso histórico, cultural e artístico de cada artista, confirmando-se os princípios teóricos relativos às questões da tradução artística entre a poesia e a pintura, defendidos aqui. O fator social, o cultural, o religioso e o histórico, marcas características dos três artistas, evidenciam-se nas telas. Zoravia Bettioli deixa transparecer, na sua versão da criança favelada, colocada em primeiro plano, a sua recorrente preocupação e seu envolvimento pessoal com a infância e a realidade brasileira. Na tela de Armando González, as formas onduladas das dunas reproduzem o movimento ameno do relevo do pampa, e o cavalo sobre a cerca, em primeiro plano, remetem-nos, necessariamente, às paisagens comuns das fronteiras entre o seu país de origem e o Brasil, sua pátria de eleição, temas esses sempre presentes em sua pintura. Quanto à tela de Vera Wildner, o espaço pictórico se conforma principalmente sobre a dimensão religiosa, e a tela toma forma a partir dos elementos da tradição cristã do poema com os quais a pintora se identifica e através dos quais ela mais facilmente dialoga com a poeta.

O contraste entre imobilidade e movimento, entre noite e dia, entre sombras e luz, brilho, percepção e demarcação dos limites da percepção do espaço e do tempo, os textos fundadores da cultura ocidental (*Bíblia Sagrada, Pearl, Shakespeare*), a mediação, a consciência da deformação da perspectiva, as inversões mostradas em ângulos diferentes, o mito religioso e a religiosidade, a preocupação social, inscritos sobre o espaço geográfico e artístico são, portanto, os principais pólos temáticos traduzidos pelos três pintores.

No poema, a impressão de imobilidade transparece na descrição impessoal e distante da paisagem, onde tudo parece estático sob o mormaço, o cochilo do cavalo imóvel, a casas em

ruínas, o mar distante sem ondas por trás das dunas, contrastada com o movimento súbito do menino que surge acompanhado pelo entusiasmo e pelo brilho. A tela de Armando González subverte, em parte, os significantes que veiculam essa idéia: o menino aparece sentado, em posição intermediária entre outros signos. Apesar de não denotar movimento explícito, sua imagem deixa claro o momento de interrupção da sua caminhada. Mesmo sentado, deixa claro que o movimento deverá continuar, pois mantém a lata sobre sua cabeça. Armando joga como a horizontalidade e a verticalidade, representa o menino parado, mas mediando as dimensões espaciais e temporais. Além disso, a forma visual do menino do poema já estava previamente marcada por outra imagem por ele produzida anos antes em “*Menino de Vila*”(1987) que é revivida e transportada para o contexto de sua leitura de Balthazar.



Menino de Vila, 1987

Na tela de Armando, o mar parado (*doing nothing*) aparece em último plano, e o que predomina na paisagem são as dunas. Diferentemente do poema, onde as dunas são o pano de fundo sobre o qual a casa, a cerca, o cavalo e o menino se sobrepõem, nessa tela, a forma ondulada com a qual representa as dunas passa a ser um dos significantes que traduzem a idéia de movimento, juntamente com a posição do cavalo, o vôo dos pássaros e as nuvens ao fundo. O cavalo, que no poema é semitransparente e confunde-se com a névoa, torna-se plenamente visível na tradução de Armando. Em primeiro plano, fiel à descrição do poema,

branco, acinzentado, maior do que a casa, por trás da névoa, é também mais um dos muitos cavalos que Armando pintou, esquematizado, símbolo de múltipla pertença aos territórios fronteiriços não delimitados pela geografia comum do pampa. Como também não poderia deixar de ser, esse cavalo-símbolo, pintado em primeiro plano, denota a força desse símbolo em todos os intertextos culturais e plásticos do artista *gaucho* cuja alma e olhar habitam o pampa, território de posse cultural e afetiva comum aos sul-americanos do sul da América do Sul. Indiferente às linhas demarcatórias de fronteira políticas, o cavalo, nesse contexto, é meio de transporte, de liberdade na paisagem ininterrupta, aliás recorrente nesse pintor de duas pátrias, montevidense, que pinta construindo, que constrói pintando, sempre à busca do universal.

No desenho de Zorávia Bettioli, o movimento restringe-se à imagem dos pingos de água saltando para fora da lata sobre a cabeça do menino, à forma ondulada da cerca ao fundo e ao movimento imposto ao olhar do observador sobre a ambivalência do corpo do menino, metade pobre, metade rei. Na verdade, o movimento do desenho manifesta-se mais na dimensão metafórica sintetizada na auréola que circunda a cabeça do(s) menino(s), detalhe esse que magnetiza o olhar e adquire valor estético e simbólico, tanto no contexto específico da tela, independentemente de sua relação com o poema, como na sua condição de texto traduzido. A imagem da criança de Zorávia, como tantas outras que já produziu, é valorizada pela sua condição humana interior, pelo sorriso, comum ao menino pobre e ao menino vestido de rei, cuja luz interior emana igualmente sobre a lata e sobre a coroa.

Na versão de Vera Wildner, como foi dito acima, o ritmo alternado do poema entre a imobilidade e o impacto da ação que confere significado ao texto é representada visualmente pelo cavaleiro das cruzadas montando um cavalo branco, voltado para a cruz, como que seguindo um rastro de luz, tal qual a estrela dos reis magos, símbolo inferido do título do poema. Na verdade, a tradução de Vera atém-se ao sentido religioso original, anterior ao próprio texto de Shakespeare, que permeia os textos subsequentes. Se Vera trai Elizabeth Bishop, Bishop trai Shakespeare, e Shakespeare trai a Bíblia, o que não invalida nem a leitura, nem a reescrita/tradução do poema e das telas. Todos reescrevem repetindo, reproduzindo, mas, o que é mais produtivo e enriquecedor dentro dos processos culturais e literários, transgredindo e dando forma às virtualidades contidas no texto original. Além disso, como já discutimos anteriormente, a própria noção de original é pode ser contestada, pois mesmo que absolutamente igual ao original, ao texto traduzido será sempre outro.

Vera Wildner lê e traduz Bishop através de seu forte sentimento de religiosidade. Deixa aflorar os textos bíblicos e a tradição histórico-religiosa medieval. Sua tela remete-se ao nome Baltazar, um dos reis magos que visita Jesus na Noite de Reis. Recria o movimento do poema, ao mesmo tempo sutil e dramaticamente, na imagem do cavaleiro voltado em direção à terra Santa e na cruz invertida e luminosa, caindo sobre o espaço da tela, traduzindo o brilho e o impacto da quebra de ritmo do texto.

Ao comparar a tradução que Zorávia faz do cavalo com a de Armando e de Vera, comprova-se a afirmação de Gombrich de que pintamos o que conhecemos. Enquanto que o pintor *gaúcho* de duas pátrias prioriza a imagem do cavalo no primeiro plano, Zorávia Bettiol destaca a imagem da criança e deixa o cavalo em terceiro plano, e Vera Wildner insere esse cavalo como meio de atingir o ideal religioso. Os três pintores apresentam-no por trás da névoa cinzenta. Em Armando, por trás de uma veladura-janela, técnica composicional recorrente em sua obra. Zorávia mescla a idéia de névoa e do cavalo sob a forma branca e ondulada suspensa, quase como uma nuvem por trás do primeiro plano, e Vera Wildner projeta a imagem do cavalo como se fosse um ponto luminoso por trás de uma mancha escura, ignorando o elemento da névoa presente no poema. Na sua tela, a impressão da falta de nitidez, que no poema é representada pela dificuldade de ver através da névoa cinzenta, é sugerida pelos borrões entre os claros e os escuros, os tons terrosos das cores do deserto, território percorrido pelos reis até chegar, na décima segunda noite, a Belém.

A cerca, outro símbolo recorrente na obra de Elizabeth Bishop adquire diferentes formas e conotações nas três telas. Armando representa esse símbolo como uma cerca comumente encontrada na campanha gaúcha, com os arames bem estirados dos poteiros no fundo das casas, onde o gaúcho mantém sua montaria, sempre próxima e disponível. Zorávia, por sua vez, traduz a cerca mais literalmente (*all pure rust*), frouxa e enferrujada, como símbolo da pobreza, da permeabilidade dos planos da pintura e dos sentidos do poema. Como elemento composicional as farpas do arame e a posição da cerca dentro da imagem remetem à forma da cruz, evocando talvez, mesmo que inconscientemente a coroa de espinhos e a crucificação, associada ao sofrimento da criança pobre. De qualquer forma, ressaltamos, mais uma vez que a figura da criança se sobrepõe a essas outras aderências significativas e se impõe à frente do sofrimento, da pobreza, das limitações, da falta de moradia adequada através da sua capacidade construir uma identidade mais feliz na alegria da metáfora.

Vera Wildner insere o símbolo da cerca em sua tela com sutileza, ou seja, a cerca, elemento que não cabe na sua paisagem do deserto, é sugerida por pequenas linhas negras cruzadas e pelas palavras que cercam parte do espaço da tela, participando de forma ambivalente da natureza visual (sinais negros articulados entre si, em cadeia, limitantes, que possibilitam e limitam a expressão ao mesmo tempo) e verbal, remetendo a tela ao texto, marcando a diferença e a identidade de suas capacidades expressivas.

A tela de Armando constrói-se sobre uma composição ortogonal, em diferentes planos de perspectiva, marcados visualmente por janelas em diferentes tons, sugerindo tempos e espaços múltiplos, entrecortadas horizontalmente pela linha do horizonte, pelas formas das dunas, pela cerca, que atravessa o primeiro plano, e pela posição do próprio cavalo. Este, em primeiro plano, atravessa pelo menos duas janelas e sugere o movimento em direção à terceira, participando de todos os planos, como no poema. Cavalo, nuvens, dunas e os pássaros distantes acentuam o dinamismo do personagem do poema que, ironicamente nessa tela, encontra-se sentado, imóvel. A construção mental abstrata que Armando realiza dos sentidos explícitos e implícitos do poema, “ainda que figurativa”, é construída através de um esquema linear básico, formado pelas linhas do horizonte, das dunas, do arame da cerca, perpendicularmente cortadas pelas janelas, pelo cavalo aprumado verticalmente, pelo poste que sustenta o arame, pela lata sobre a cabeça do menino. A partir da intersecção de todos estes elementos, a síntese parece se dar em um único ponto de fuga: a noção de transcendência, explicitada no “*eu sou*” do poema, e que, à primeira leitura, parece inexistir na tela de Armando, se expressam nas linhas traçadas pelo vôo dos pássaros, pelo vento que move as nuvens, pelo olhar do cavalo e do menino, lançados todos na mesma direção, para além do mar ao fundo, além da tela, rumando ao infinito, buscando o universal inatingível da expressão concreta da arte, mantida, também, em suspenso na sugestão de epifania das últimas palavras do poema de Elizabeth Bishop.

Zoravia Bettioli compõe sua imagem em forma de cruz aprumada verticalmente, contra a qual se sobrepõe o corpo do menino, e, horizontalmente, pela cerca, pelo cavalo e pelo horizonte ao fundo. A idéia de entrecruzamento e a referência à tradição cristã se apresenta na composição da imagem. Os outros significantes estão contidos dentro da cruz cinzenta sobre a qual a artista desenha sua leitura do poema. A imagem concede créditos à imagem da cruz e à névoa do poema, através da qual a paisagem é percebida, sendo, portanto, muito fiel à composição do texto que traduz. O eixo vertical, e mais forte, é construído com a imagem do personagem principal, que, da mesma forma como ocorre no poema, impõe dramaticamente

sua presença, ao mesmo tempo ambígua e definitiva. É menino, é pobre e é também rei, tal qual o outro menino-deus, coroado com espinhos, pela luz interior que carrega. Outro fato que chama a atenção para a cor local da tela traduzida é a vestimenta do rei. Não se trata de um rei oriental, o Baltazar que conhecemos na iconografia relacionada às histórias dos Reis Magos. O menino-rei de Zorávia está vestido como um rei colonial brasileiro, único rei possível no espaço que habita, no estilo dos reis do período colonial, ainda presente nas fantasias das escolas de samba, nostalgia iconográfica constante na cultura popular brasileira.

Zorávia parte da imagem final do poema para compor sua tela. O menino olhando de frente forma o eixo principal de significação e impõe-se sobre todo o contexto. Sua postura, de pé, olhando firme e sorrindo, expondo-se inteiramente ao observador, ressalta aquilo que deve de ter causado espanto à poeta e a provável origem do próprio poema: o sujeito vivendo na miséria material sente-se feliz através da força da sua fé e da sua imaginação. E a cerca, que no desenho divide horizontalmente o corpo da cabeça do menino, delimita os limites e as diferenças entre a miséria do corpo, preso à terra, enquanto que a mente, envolta numa auréola de luz, participa da natureza elevada do divino. Além disso, a água, elemento importante no poema, presente no plano superior da tela, sobre a cabeça do personagem, adquire um sentido complementar de água batismal que lhe garante a sua purificação e/ou o seu renascer através da qual a pintora traduz a epifania final do texto de Elizabeth Bishop.

INSERIR ESQUEMA COMPOSICIONAL - UMA PÁGINA

No que diz respeito à composição da tela de Vera Wildner, o que mais chama a atenção é a sua provável percepção da perspectiva invertida do poema, que se traduz na cruz caída sobre o solo. Elege, dessa maneira, traduzir uma das dimensões do texto que nos parece mais significativas com síntese metafísica, histórica, religiosa e literária do poema. Da crucificação, resta a cruz caída, vazia, mas iluminada, caindo como se fosse um martelo gigante, da lei e da justiça divina. Segundo declaração da própria pintora, “ao ler o poema, imediatamente elaborei a seleção das imagens, sem nenhuma dúvida entre tantas outras”, imagens essas que ressaltam a dimensão religiosa do texto e que, rearticuladas e reordenadas sobre a tela, resgatam as aderências significativas adquiridas ao longo dos séculos. O ícone, que é geralmente representado na vertical, aparece na horizontal, caído dramaticamente sobre o solo, sem perder, porém, a sua força e o seu brilho, num claro exemplo de indireção semântica: se o brilho e a luz do menino vêm de sua fé, na tela, o brilho emana exatamente do símbolo dessa mesma fé. Os outros significantes, minimizados visualmente, parecem imantados pela cruz, atravessam-na, parecem existir a partir de e em função dela.

Outro elemento composicional que chama a atenção na tela de Vera Wildner é a forma como ela traduz o símbolo da cerca do poema. Vera usa palavras do poema emoldurando partes da imagem, de forma descontínua, mas bem clara. Sua cerca torna-se, então, uma imagem-texto e provoca a conscientização dos limites e das possibilidades das linguagens. Ao transcodificar-se como imagem, as palavras se alinham, sugerindo um limite, porém frágil e descontínuo. Tal precariedade torna-se especialmente significativa na tela, uma vez que a cerca é trespassada pela tinta que escorre através das linhas, demarcando, dessa maneira, sua auto-referencialidade, como verbo, como poesia e, também, como pintura, traduzindo, portanto, eficaz e adequadamente, a idéia de ambivalência presente no poema.

É interessante também a forma como a casa é representada pelos três artistas. A versão de Zorávia parece ser a mais literal: é uma casa em escombros, cinzenta, sem pintura. Vera Wildner, na medida em que considera o menino realmente um rei e assume essa dimensão de sua dualidade, representa a casa como um templo à sombra da cruz; Armando Gonzáles, o arquiteto-pintor, instintivamente deixa predominar sua linguagem de arquiteto e oferece uma casa decente, agradável, à beira mar para o menino pobre, traindo definitivamente a descrição do poema, mas fiel a si mesmo e à sua identidade profissional. Como ele mesmo afirma sobre o poema:

Y exalta sentimientos, caracteres, formas y luces que poco aclaran y que propositadamente desdibujan los límites de las cosas, para así permitirnos ver ... apenas aquello que realmente deseamos ver. (...) Sin poesía y sin metafísica no hay arte verdaderamente grande (...) y ambas solo existen cuando el artista asume el mundo real dentro de su mundo espiritual, y, al expresarlo y estructurarlo a través de los valores puramente pictóricos, hace visible el alma secreta de las cosas.⁵⁴⁶

Finalmente, como pudemos observar, a partir de uma iconografia de origem bíblica e da forte tradição cristã ocidental, de natureza religiosa, literária e folclórica, manifestada até os dias de hoje com as comemorações ritualísticas da “Noite de Reis”, das festas natalinas, decorrem manifestações artísticas. A partir do nível interpretativo dessa iconografia, surge a canção, o teatro, o poema, as telas. Como afirma Panofsky, o verdadeiro conteúdo é sempre mantido sob a forma e revelado através das interpretações múltiplas, nas quais as conseqüentes aderências significativas vão revelando e acrescentando valores simbólicos à obra. Baseados nisso, portanto, é possível dizer que os três artistas traduzem o poema com fidelidade, revelando uma leitura atenta e pertinente aos sentidos do texto, recriando, indo além, desdobrando-o, abrindo espaços sobre os quais se descortinam seus conteúdos latentes. O espaço físico e simbólico das telas amplia as fronteiras da linguagem e permite ao poema realizar-se mais completamente, iluminar-se a partir da cor e da luz. A tradução do texto *Twelfth Morning: or What You Will*, realizada por esses três artistas, pode suscitar polêmica quanto à literalidade ou a fidelidade ao texto original, mas acreditamos que, mesmo ciente de alguma perda da força da palavra, ou de outros ganhos não presentes no texto original, acrescentados pelos pintores, a poeta lhes agradecerá, emocionada.

⁵⁴⁶ Nota escrita pelo pintor, julho 2002.

6.1.2 Santarém, de Elizabeth Bishop – Tradução de Vera Heloisa Reichert

*I want to go back to Amazon. I dream dreams everynight – I don't
know quite why I found it so affecting ...*⁵⁴⁷

*This is the mysterious power of memory- the power to generate
nearness.*⁵⁴⁸

*I liked the place; I liked the idea of the place*⁵⁴⁹

*Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte
longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino
humano que extrai sua imagem do destino da água.*⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ BISHOP, E. Carta to Robert Lowell, July I think, 1960. In: *One Art – The Selected Letters*. p. 383.

⁵⁴⁸ BENJAMIN, W. The Great Art of Making Things Close Together. In: *Selected Writings v. 2 1924-1937*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. p. 248.

⁵⁴⁹ BISHOP, E. Santarém. In: *The Complete Poems, 1927- 1979*. p. 185.

⁵⁵⁰ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Martins Fontes: São Paulo, 1989. p. 14.

Em 1960, dezenove anos antes de escrever o poema *Santarém*, voltar ao paraíso, ao momento de plena fruição psicológica e estética vivido pela poeta durante sua passagem pela cidade de Santarém, já era um sonho que lhe perseguia. Ao ler o poema, entendemos porque e como a visão do encontro das águas lhe afetou, como lhe ficou registrada na memória e, de certa forma, como delineou sua história poética, com imagens dialéticas, as únicas “genuinamente históricas, não como ciência, mas como uma forma de recordação”⁵⁵¹; um recordar capaz de eliminar as distâncias entre o sujeito e o objeto, no outro lírico, como se o poeta, ao recordar a natureza, também mostrasse que a natureza recorda o poeta e, nessa simbiose imaginária, na dissolução da dialética entre o real e o sonhado, em determinado momento, como algo que vem de um tempo imemorial, sua própria história se manifesta e é reconhecida em sua dimensão subjetiva e verdadeira.

O poema *Santarém* pode ser visto como o subproduto de um devaneio que encontrou sua causa material nas águas dos rios Amazonas e Tapajós. Como diz Bachelard, além do elemento material “é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha variedade no verbo, a vida cambiante da luz”⁵⁵², o que parece ter acontecido com Elizabeth Bishop muito tempo depois de ter deixado definitivamente o Brasil, ao escrever *Santarém*, descrevendo o lugar e narrando de memória a sua experiência quase epifânica de se encontrar, ela que era uma viajante extremamente atenta às geografias físicas e humanas, sobre dois dos maiores rios do mundo ao mesmo tempo. Além disso, ninguém mais do que ela, em cujo olhar e obra o espaço geográfico e o poético sempre se confundem, passou pelos lugares assimilando-lhes a essência e respondendo poeticamente a eles, alguém que, como diz Walter Benjamim, viaja

with anamnesis; and because everything seems to be close to everything else, and hence to him, since he is in the midst of it, all his senses respond to every nuance as truth.⁵⁵³

Muitos anos depois de ter viajado pela Amazônia, através do misterioso poder da memória, a poeta cria a proximidade e recria o sonho tentando responder à própria pergunta que se faz na carta que escreve a Robert Lowell. As imagens que descreve, e a forma como o faz parece, à medida que o poema flui, dissolver as dúvidas. Ao declarar *I liked the place, I*

⁵⁵¹ BENJAMIM, W. On the Theory of Knowledge. In: *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, HUP, 1999. p. 456.

⁵⁵² BACHELARD, G. Op. cit. p. 2.

⁵⁵³ BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. p. 248.

liked the idea of the place indica, direta e inequivocamente, a perfeita sintonia do espaço exterior com o interior que tal experiência proporcionou.

Física e temporalmente distante (Elizabeth Bishop vivia então em Boston) a rememoração das sensações de plenitude perante o paraíso real encontrado na paisagem interiormente idealizada⁵⁵⁴; potencializa a recriação do instante mágico em um poema no qual a “água agrupa imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de assimilação. Proporciona um tipo de sintaxe, uma ligação contínua de imagens que libera o devaneio preso aos objetos”⁵⁵⁵ e que, coincidentemente, marca o final de seu percurso afetivo, artístico e de vida⁵⁵⁶.

A imagem da(s) águas(s) na sua poesia é recorrente, mas Santarém merece especial destaque, já que narra uma experiência e descreve a situação de encontro com o outro de forma direta e profunda, com um tom sábio da maturidade que se percebe também em *Sonnet*, ambos publicados em 1979, onde se evidencia, definitivamente, sua própria voz, a perda da obliquidade da expressão e o redirecionamento do olhar – não mais desviado do leitor – como indicativos da plena tomada de consciência de si, revelada finalmente ao leitor.

Visto a partir dessa perspectiva, *Santarém* passa a ser o poema-síntese do percurso de uma cartografia poética de sua autora, um emblema sobre o qual todas as imagens, de diferentes tonalidades e espessuras, convergem, interpenetram-se e são mutuamente assimiladas não só como imagens esteticamente construídas, mas também como uma postura teórica e moral, integradas num só texto marcado por dois momentos cruciais: a descrição da visão do encontro das águas, e a do momento da partida, e, em meio aos dois, o momento de criação e de expressão daquilo que parece ser o sentido mais forte do poema, a dissolução dos opostos e o vislumbre concreto da perfeita harmonização do sujeito com o mundo através da natureza.

Depois de ter lido o poema inúmeras vezes e refletido sobre seus significados, no momento em que me deparei com a tela de Vera Reichert, minha reação foi de surpresa, de um espanto positivo perante a imagem que se impôs aos meus olhos como uma tradução sensível e vibrante do poema, com o mesmo teor de sensibilidade, de emoção e de

⁵⁵⁴ A poeta refere-se ao texto bíblico que descreve o Éden com quatro rios, em vez de dois, mas que seguem em diferentes direções, insinuando que a visão que tem da confluência dos dois rios em Santarém, proporciona-lhe maior admiração e encantamento.

⁵⁵⁵ BACHELARD, G. Op.cit. p. 13.

⁵⁵⁶ O poema foi publicado em 1979, no mesmo ano da morte de Elizabeth Bishop.

sofisticação com as quais a poeta narra o fato e descreve a paisagem, uma tradução fiel, senão do poema todo, do fragmento que representa um dos dois eixos que sustentam a minha leitura do poema.

Vera apreende e retém o espanto da poeta perante o espetáculo da natureza, a visão paradisíaca, onde a natureza surpreende não apenas como força telúrica, mas como emblema de uma idéia de perfeição, de paraíso atingido. A pintora elege a imagem do encontro das águas, aparentemente desconsiderando outros elementos do poema como a movimentação das pessoas, dos barcos, dos animais, o momento da partida. Trata-se, portanto, da tradução de um fragmento do texto, mas, ao comentar a composição do quadro, veremos como os esses outros elementos são aludidos de forma indireta na tela.

Vera é formada em Letras, mas, através da prática do mergulho submarino, “viu que não era através das palavras que conseguia transmitir as sensações que sentia ao retornar” à superfície. Desde então, dedica-se ao desenho e à pintura. “Meus primeiros mergulhos ao fundo do mar ocorreram na mesma época em que comecei a desenhar e pintar. Assim, o tema da água me acompanha desde o início” afirma Vera, tentando “perpetuar no papel e nas telas algumas das imagens maravilhosas do silencioso e fantástico mundo submarino” em seu trabalho e revelar a riqueza de “um ambiente muitas vezes inadvertidamente desprezado por quem só conhece a superfície”.

Vera também diz que para retratar, ou seja, “traduzir” os poemas de Elizabeth Bishop, primeiramente, teve que “visualizar as imagens e a textura de seu mundo, para, então, poder descrever e pintar essa textura. (...) tentei pintar poeticamente, ou, pelo menos, me sentir assim ao pintar”.

Porque *Santarém*? Porque essa imagem da fusão das águas dos dois rios sempre me fascinou e esse poema parece resumir, conter em si, a sensação do prazer de ver dois opostos tornarem-se um só. É uma imagem de unidade, de integração e sintetiza tudo o que o ser humano pode almejar em seus relacionamentos. Devia ser também a experiência de vida de Elizabeth Bishop..⁵⁵⁷

O que arrebatava o olhar da pintora é a descrição do encontro das águas, a força da natureza e o espanto perante o inusitado da resposta da natureza às expectativas humanas.

Vera compõe sua imagem em dois planos, o figurativo e o simbólico. Claramente dispostos, o primeiro plano, na parte inferior da tela, representa a água, em tons terrosos e em

⁵⁵⁷ Declaração de Vera Reichert, por escrito, que acompanha o quadro.

azuis fortes, e corresponde à narrativa da primeira parte do poema; o segundo, o plano superior da tela, sobre a linha divisória do horizonte, é composto apenas com um texto manuscrito, grafia traduzindo a voz mescla de reescritura, cópia, tradução literal que, formalmente, o toma como elemento plurivalente: é texto, é cor, é imagem, é signo verbal e visual, é original e cópia, eco da voz expresso na vibração da cor. E, dissolvido sobre a estonteante dialética das águas, revoa sobre o espaço vazio do firmamento, em movimento leve e fluído, e que quase se evapora na atmosfera, céu acima, muito além do texto e das bordas da tela.

A intensa movimentação da paisagem descrita pela poeta, das gentes, dos barcos, dos animais e da cidade, as cores e os ruídos se fazem presentes na tela pela movimentação visual das próprias palavras, que, pela forma como estão dispostas visualmente, adquirem conotações de barcos sobre a linha do horizonte, pássaros voando, nuvens sobre o céu. As diferenças de tons e de espessura das letras agrega a impressão uma ilusão ótica de movimento, no qual as palavras destacadas desfrutam de dupla natureza, visual e verbal. Como signos visuais, como dissemos anteriormente, jogam com a movimentação e a alusão de formas dissolvidas ao longe, lembrando barcos flutuando, pássaros ou nuvens, e, como signos verbais, salientam os sentidos mais importantes na confluência da paisagem observada e do querer-dizer do texto: *integração, sensation of union, coming together, gostei do lugar, dissolved*, salientadas em meio ao texto que lhe envolve, como diz Benjamin, *in the form of a text written in invisible ink*⁵⁵⁸, visível e compreensível quase que somente para o observador da tela que tenha no seu horizonte o texto original.

Há também o que poderia ser considerado um terceiro plano de composição da tela, composto entre os sentidos do concreto e do abstrato, do real e do ideal, exatamente como lemos no poema, e a dissolução dos opostos através da intervenção do olhar da poeta e da artista. No poema há dois momentos: o de êxtase perante a paisagem, a vontade de permanecer, e o da chamada do apito, a volta ao real e à necessidade de partir. Na tela, esses dois planos são expressos espacialmente. O que, no poema, são dois momentos, na tela são dois planos espaciais, embora seja interessante salientar que a oposição linearidade-simultaneidade acaba também dissolvida na imagem dialética, uma vez que o tempo cronológico do poema é relativizado na imagem reconstruída na memória em um instante, um

⁵⁵⁸ BENJAMIN, W. *The Arcades Project*.

“flash” como disse Benjamin⁵⁵⁹, e recriada como uma instância no tempo imemorial, registrado sobre o espaço da página. Na tela, a relação passado-presente deixa de ser uma progressão para se tornar uma figuração.

Quanto à perspectiva da tela, o pintor/observador está exatamente sobre os dois rios, mas a uma distância que lhe permite visualizar com nitidez as diferenças e o movimento de interpenetração das correntes. *Santarém* de Vera Reichert é uma tela grande (100 cm x 80 cm) que envolve e magnetiza o observador, com a imagem do fluxo das águas atravessando a tela em diagonal, correndo em direção ao observador, que se sente, assim, física e emocionalmente, inserido dentro da mesma; em sentido oposto, o movimento do olhar é atraído pelo espaço aberto do plano superior, pelas palavras na linha do horizonte, para as quais parecem correr as linhas de fuga.

O ponto de fuga, localizado exatamente na palavra *integração*, na linha do horizonte, participa do âmbito verbal e visual, que visualmente, na composição do quadro, exerce um papel fundamental na forma como os outros elementos estão dispostos em função dele, e voltados para ele, e, na sombra da sua verbalidade, a própria palavra traduz visualmente as palavras do poema e sintetiza em si todos os significados que compõem a tela. Além disso, a movimentação das águas, representada por alguém que tem conhecimento concreto da total imersão, como é o caso de Vera, provoca quase que uma tontura, pelo realismo e dramaticidade. O transbordamento do texto sobre a tela e o jogo de cores e de tonalidades criam a impressão de fluidez e de profundidade, de passagem e de permanência, da experiência do utópico e do artístico e a forma concreta como atuam na nossa interioridade no momento em que retornamos ao real, sentidos esses que apreendemos na leitura de *Santarém* de Elizabeth Bishop. Dessa maneira, entendemos que a imagem pintada traduz com muita adequação a sensação de admiração e de fascínio, que tanto afetou a poeta, (cor)responde à sua pergunta e nos faz pensar que, talvez, se tivesse pintado *Santarém*, em vez de tê-lo escrito, teria feito de forma muito semelhante à *Santarém* de Vera Reichert, ou, pelo menos, com carga significativa equivalente.

Do lugar privilegiado onde se encontra, o observador contempla simultaneamente a pluralidade e a unicidade, assim como também pode elevar o olhar para o horizonte, ao fundo, e vislumbrar o texto povoando o vazio, transportando o olhar para o espaço aberto do céu

⁵⁵⁹ *dialectics at a standstill*, a imagem que é aquilo onde o que foi junta-se em um *flash* com o agora para formar uma constelação. In: BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. p. 462-3.

sobre suas asas. No jogo das tonalidades, as palavras pintadas se aproximam e se afastam no azul celeste da atmosfera. O peso visual das palavras em negrito as retém ao lugar, à consciência do lugar, à fruição de vivenciar o momento. E o restante do texto, aliviado do peso da cor, transporta-as para longe e para o alto, para fora do espaço pintado, onde somente o texto nos pode levar, em busca do próprio destino, como diz Bachelard:

desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas.⁵⁶⁰

Texto-tela, palavra-imagem, imagem-texto, a tradução de Vera Reichert mantém a mesma força imagética e a mesma sutileza com as quais a poeta expressa seu gosto e seu desejo de uma nova concepção de mundo, e a mesma dialética perturbadora em que ambas desconstroem a lógica das oposições.

A poeta deixa o lugar levando apenas o vazio pleno de imagens, que retorna em forma de poema; a pintora, no exercício poético de sua obra, produz a tela; e nós, no espaço da crítica da criação e da recriação artística, encontramos o lugar da experiência construtiva de entender esse conjunto das ações como um processo tradutório de “trazer à tona um mundo de afinidades secretas”⁵⁶¹, na dialética perturbadora do poema e da tela, que se complementam com as frases finais de Elizabeth em outro poema, *At The Fishhouses*:

It's like we imagine knowledge to be:
 Dark, salt, clear, moving utterly free,
 Drawn from the cold hard mouth
 Of the world, derived from the rocky breasts
 Forever, flowing and drawn, and since
 Our knowledge is historical, flowing and flown.⁵⁶²

⁵⁶⁰ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. p. 14.

⁵⁶¹ BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. p. 205.

⁵⁶² BISHOP, E. *The Complete Poems, 1927- 1979*. p. 64.

6.1.3 *Cirque D'Hiver*, de Elizabeth Bishop — Tradução de Ana Luiza Alegria

*A little poem about a toy-horse*⁵⁶³

*toda a vida em miniatura não se encontra ali, e bem mais colorida,
limpa e brilhante que a vida real?*⁵⁶⁴

*Sócrates: Plus je regarde, moi aussi, cette danseuse inexprimable, et
plus je me entretiens de merveilles avec moi même.
Phédre: (crois-tu qu'elle represente quelque chose?)
Sócrates: Nulle chose, cher Phedre. Mais toutes choses.*⁵⁶⁵

*(...) pareille à l'axe du monde(...)*⁵⁶⁶

*Uma estrutura de movimentos do universo, tendo como centro o eu a
bordo de um navio.*⁵⁶⁷

⁵⁶³ BISHOP, E. Op. cit. p. 86.

⁵⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. Moralidade do Brinquedo. In: *Charles Baudelaire Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 492.

⁵⁶⁵ VALÉRY, Paul. *Eupalinos: L'âme et la danse*. Paris: Gallimard, 1944. p. 160.

⁵⁶⁶ Idem. p. 177.

⁵⁶⁷ KLEE, P. Op. cit.

Na leitura e tradução que a pintora Ana Luiza Alegria faz do poema *Cirque d'Hiver*, de Elizabeth Bishop, há, pelo menos, duas intersecções significativas entre o poema e a pintura: a temática do circo e a obra de Paul Klee, considerados aqui um *tertius comparationes* em torno do qual tecemos nossos comentários sobre a leitura e tradução que a pintora faz da poeta.

Coincidentemente, Elizabeth Bishop e Ana Alegria, duas admiradoras confessas de Paul Klee fazem, em momentos e lugares diferentes, os seguintes comentários que denotam uma convergência de perspectivas, de sensibilidade e de percepção visual:

You fly from Lima to Rio – I've done it by day and by night – the Andes are frightening, but the day flight is worth it, I think. You'll see how exactly like some of Klee's paintings they look.⁵⁶⁸

(...) algumas manchas ou recortes desta terra em que vivemos, vistos do alto, quem sabe da janela de um avião. Como um quebra-cabeça enorme, e que não termina nunca, e vai formando animais, figuras, sinais de vida. Como se um ponto qualquer em algum lugar de um continente tivesse sugerido um olho, uma mão, um chapéu, um barco. (...). Sempre me encantou essa visão “de cima” assim como as imagens transmitidas por satélite, nos quais os diferentes pedaços de terra plantada parece que foram pintados por alguém. Tenho anotações e rabiscos feitos em viagens e, um dia, pintei o quadro ‘Puzzle’, lembrando essa visões rápidas por cima das nuvens.⁵⁶⁹

Iniciamos com um comentário sobre o poema, para, num segundo momento, focar a forma e a perspectiva sob a qual o mesmo é composto sobre a tela, quais as escolhas que determinam sua forma, em que medida traduz literalmente e/ou trai o texto original, mantendo nos bastidores de nossos comentários alguns intertextos que nos parecem naturais em relação a estas duas obras.⁵⁷⁰

Cirque d'Hiver, originalmente intitulado *Spleen* (o nome do cavalo), é um texto que oscila entre o súbito tédio proveniente da tomada de consciência da limitação e o encantamento que o movimento do brinquedo proporciona, criando, para o leitor, dentro do mesmo espaço circunscrito do círculo em que se repetem, simultaneamente, as sensações do eterno retorno e do infinito.

O circo do poema não é um circo verdadeiro. É, ao mesmo tempo, carrossel de brinquedo com um cavalo mecânico e uma boneca bailarina, decorada com flores artificiais, como um bibelô inanimado, e o lugar da fantasia, onde o impossível se torna realidade.

⁵⁶⁸ BISHOP, Elizabeth. *One Art*. p. 521.

⁵⁶⁹ ALEGRIA, Ana Luiza. *Catálogo VII Salão de Pintura da Cidade de Porto Alegre-1996. Artista Homenageada – Ana Alegria*. 1996.

⁵⁷⁰ Referimo-nos aqui à obra de Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Paul Valéry e Paul Klee.

O leitor familiarizado com a obra de Elizabeth Bishop coloca naturalmente essas noções em relação, pressupondo-lhe uma visão, que, longe da aparência de simplicidade e de ingenuidade, se constitui em uma expressão rarefeita das próprias noções da realidade e da ficção, da fantasia e da imaginação, da arte e da poesia interpostas entre o cômico e o cósmico. Como diz Anne Stevenson sobre *Cirque d'Hiver*:

in *Cirque d'Hiver* there is a sort of moral, but it is not exactly what we expect. Instead of telling us what we ought or ought not to do or believe, the poem leaves us with a rather stark condolence. The little horse is no better than we are; each of us partakes of the unknown. If we wonder whether the poet wishes to leave us with a comic or a cosmic view of ourselves, the answer is surely with both. The cosmic and the comic are accidental –just as the body and the soul of the dancer are identical.⁵⁷¹

Se considerarmos o momento em que esse poema foi escrito⁵⁷² e a sofisticação do universo poético de Elizabeth Bishop, somos levados a considerar o poema a partir de seus prováveis intertextos, dos quais se escutam ecos e ressonâncias das vozes de Marianne Moore, de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, de Paul Valéry e efeitos visuais que nos remetem à pintura modernista de De Chirico, modestamente apresentado por Elizabeth Bishop nesse *little poem about a toy-horse*.

Em *Cirque d'Hiver*, a idéia do brinquedo flutua entre a do objeto real e a do instrumento lúdico, no qual personagens e cenário tornam-se metáforas da própria poesia. Seus movimentos de sincronização e dissonância, de translação (do cavalo) e de rotação (da bailarina) conferem vida aos objetos inertes. O animal de brinquedo, percebido como real (*he feels*), tem alma (*melancholy soul*) e olhos vivos como uma estrela (*like a star*). Na dimensão metafísica do brinquedo, a poeta joga com diferentes níveis de arte e de realidade: com o brinquedo (feito para um rei) diferente do brinquedo ideal baudelaireano (de pobre, mas vivo e enriquecedor), com a aparência quase grotesca da bailarina, com o cavalo modernista (*straight from De Chirico*) com o carrossel nada romântico e com o ruído do movimento mecânico do pequeno cavalo que instaura o ritmo do texto. E, se como afirma Octavio Paz⁵⁷³, no poema todo o tempo se torna ritmo, e não uma sucessão homogênea, uma eterna recriação do instante, pela repetição, o mito regressa, esse duplo do ritmo universal, força criadora, imagem viva do universo *encarnación visible de la legalidad cósmica*, uma poesia como evocação de algo que está na origem dos tempos e que se confunde com o próprio tempo.

⁵⁷¹ STEVENSON, Anne. *Elizabeth Bishop*. New York: Twayne Publishers, 1966. p. 63.

⁵⁷² Elizabeth Bishop viveu na Europa, principalmente em Paris, onde estudou língua, literatura e arte durante o ano de 1937.

⁵⁷³ PAZ, Octavio. *El Arco y Lyra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Elizabeth Bishop descontrói, portanto, a idéia do carrossel do sonho infantil para construir com um realismo perturbador um outro brinquedo que, ao invés de divertir, tonteia ao nos colocar no centro do vazio em torno do qual giram seus personagens. A aparente frieza desse pequeno poema sintetiza uma *ars poetica* através de uma ironia rarefeita e elegante, na qual a poeta expressa sua angústia perante a realidade.

O circo verdadeiro, parte do imaginário de Elizabeth Bishop, compartilhado com Marianne Moore, aparece em *Cirque d'Hiver* metaforizado de forma irônica. Não é mais simplesmente o circo do puro entretenimento com o “fora do comum” real do picadeiro, mas uma realidade distanciada do espectador. O oxímoro do título e a primeira linha do poema já surpreendem o leitor pela força da frieza e da artificialidade. Preso ao um pino de ferro, o animal, que encanta no picadeiro pelas acrobacias e pela riqueza de movimentos, aparece radicalmente domesticado. E a bailarina, outro ícone do movimento livre e criativo, está atrelada a ele, de corpo e de alma. Os dois, no entanto, mesmo presos ao peso da forma giram, cada um à sua maneira, e aí reside o encanto do poema.

O poema hermético, metafísico e cósmico evoca o *spleen* baudelairiano (*um valete e uma dama em sinistra jogada/ vão lembrando entre si seus defuntos amores*)⁵⁷⁴ e ironiza a noção de brinquedo e de circo. Um pequeno poema sobre um cavalo de brinquedo, disse a poeta, mas, na verdade, o texto ultrapassa a angústia sublimando-a na poesia, construída sobre os movimentos circulares, o olhar do cavalo e os movimentos da bailarina. No momento em que o cavalo interrompe o movimento, a bailarina de brinquedo sutilmente vira as costas ao observador, evadindo-se do espaço que lhe é imposto. Ignorando-o, olha em direção para além do circuito projetado pelo eixo que lhe sustenta, presa ao cavalo, mas girando, em rotação sobre si mesma. Por outro lado, o conjunto cavalo-bailarina também expressa o fim e o recomeço do mesmo caminho, o movimento circular que simula a vida e proporciona a “extraordinária alegria perante os brinquedos”⁵⁷⁵, e lança a questão que se ali, no movimento mecânico, limitado e repetido do brinquedo *toda a vida em miniatura não ali se encontra, e bem mais limpa e mais brilhante que a vida real?*⁵⁷⁶

A bailarina, como uma “escritura em espaço cambiante, acaba constituído-se em um ideograma que gira em torno de si mesmo e ao redor de um sol que nunca nasce”⁵⁷⁷, em torno

⁵⁷⁴ BAUDELAIRE, C. Spleen. Op. cit. p. 161.

⁵⁷⁵ BAUDELAIRE, C. A Moralidade do Brinquedo. Op. cit. p. 492.

⁵⁷⁶ Idem.

⁵⁷⁷ PAZ, Octavio. Op. cit. p. 49.

de uma ausência em que os significados se anulam e cujo “sentido passa a ser a conjunção final entre o eu e o tu”⁵⁷⁸. Traz-nos à consciência a imagem que se forma em um mundo moderno que, pela primeira vez, tem consciência de ser um equilíbrio instável flutuando em pleno infinito, um acidente entre as inúmeráveis possibilidades da energia.

Entre o trágico-cômico e o cósmico ou metafísico, entre a finitude e o ilimitado, o texto coloca-nos perante a impossibilidade de transcendência, mas deixa em aberto a possibilidade de transgressão. A limitação e a artificialidade do espaço são transgredidas pela alusão ao tempo imemorial, ao eterno retorno a si mesmo. A prisão à matéria e ao lugar é vencida pela capacidade lúdica e imaginativa ultrapassando o tempo-espaço, criando em torno do mesmo um outro lugar refletido nos olhos de estrela do pequeno cavalo de brinquedo, irradiando sua magia sobre um mundo aniquilado, num jogo de linguagem e de fantasia. E a bailarina, esquecendo seu próprio conteúdo, desenha arabescos no ar, como se fosse um verso que só desejasse cantar⁵⁷⁹.

Traduzir o poema *Cirque d’Hiver* para a tela parece ter sido um ato natural e fluente para Ana Alegria, uma artista que convive de perto com o mundo imaginário do circo. Como diz Orlando Hernández⁵⁸⁰, poeta e crítico cubano sobre sua série intitulada *Fabulário*:

sus bichos, personajes y signos son engendros utópicos del único sitio de donde todos somos o quisiéramos ser (...).⁵⁸¹

ou como declara Maria do Carmo Campos:

(...) seu fabulário contém insólitas criaturas, animais que dançam livres do tempo. O chão é giratório, correlatos de um picadeiro ausente. Desatados, estão prestes a rolar com o movimento ilimitado do pião cujo giro corresponderia à eternidade ou à fugacidade do instante. (...) Animais figurantes de um circo imemorial (...) senhores do espaço.⁵⁸²

definindo *Fabulário* como

Um diálogo de criaturas, as formas, o espaço do circo e da pirueta, da acrobacia...⁵⁸³

⁵⁷⁸ Idem.

⁵⁷⁹ VALERY, P. *Degas Dança Desenho*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

⁵⁸⁰ HERNÁNDEZ, Orlando.

⁵⁸¹ Catálogo da exposição *Fabulário Ana Alegria*, Del Paseo Sala de Arte, Montevideo, 2003.

⁵⁸² <http://www.arteuuy.com.uy/alegria/ana.htm>.

⁵⁸³ Idem.

Sua tela, *Cirque d'Hiver*, apresenta-nos uma tradução fiel ao poema, tomado como texto original, permeado por seu próprio universo imaginário, perfeitamente harmonizado, temática e formalmente, com o texto de Elizabeth Bishop e com seu universo pictórico.

Cirque d'Hiver de Ana Luiza Alegria, é composto em dois planos: o primeiro, do palco ou picadeiro iluminado, demarcado pela moldura que o separa do segundo plano, mantido na sombra, como bastidores do espetáculo, sombrios, mas visíveis. O cenário da ação é aproximado do espectador mais como um palco do que como um picadeiro propriamente dito, representado exatamente no momento da suspensão do movimento (*he canters, then clicks and stops*), tornando mais tangível e concreta a imagem descrita no poema.

Em pinceladas fortes, largas e em cores pujantes, com delicadeza, porém, o conjunto do cavalo e da bailarina são traduzidos de forma praticamente literal. O palco delineado no primeiro plano enfatiza o momento mais intenso do poema, quando o giro se completa e aproxima o cavalo e a bailarina do espectador, quando o movimento é subitamente suspenso, e a frase *Well, we have come this far* expressa a ironia do (não)-fim do caminho de um percurso circular.

Ao eleger o momento de interrupção do movimento do cavalo para traduzir, a pintora demonstra ter apreendido também a ambigüidade do texto, adequadamente traduzindo a bailarina em pleno movimento, perfeitamente equilibrada no momento em que completa o círculo ao redor de si mesma; seu o movimento flui livremente e impõe-se sobre a forma. Se no poema a bailarina vira as costas para o espectador, sugerindo sua autonomia, aqui ela é colocada de frente e próxima ao espectador, evidenciando os sentidos mais fortes do texto, o do movimento e da auto-sustentação, superando o trágico-cômico da materialidade através da energia gerada pelo giro que dá em torno de si mesma, pelos arabescos que seus braços desenham no ar. Mesmo atrelada ao cavalo e ao chão, lança no espaço a força da vida que gera e carrega no interior de seu corpo fecundado.

No poema, os dois elementos estão unidos um ao outro (*a little pole that pierces her body and soul / and goes through his*), mas, na tela, os personagens mecânicos evidenciam com mais nitidez os sentidos da dimensão que Anne Stevenson chamou de metafísica do poema. O que poderia ser considerado como uma traição na tradução, denota, na verdade, uma leitura profunda e uma interpretação do texto adequada e enriquecedora.

Certamente, não é por acaso que a poeta cita explicitamente a pintura de De Chirico, considerado um dos fundadores da pintura modernista metafísica, para quem a arte chegara ao estado místico e profético a que aspiravam os simbolistas, desde a época de Baudelaire. O “enigma da revelação repentina”, proposto pelo artista, usava a razão para retratar justamente o que ela não pode conhecer: uma realidade mais longe que a realidade, uma outra dimensão, o mistério da vida.

Há na tela uma coerência plástica entre as duas figuras, demarcada pelas duas linhas curvas paralelas horizontais – do lombo do cavalo e do interior da perna levantada da bailarina – que termina num triângulo à altura da pelve, numa sugestão muito clara do momento da fecundação, da união profunda entre o masculino e o feminino no interior do corpo da bailarina, que, independentemente do cavalo em suspenso, continua o movimento da dança e da vida. Seu centro de equilíbrio e de força é, justamente, o triângulo, símbolo de feminilidade e de fertilidade.

Se observarmos atentamente o pino descrito no poema que, de forma inequívoca, atrela mecanicamente um ao outro, vemos que este é desdobrado com maestria na tradução de Ana. Transgredindo-o, mas sem trair o texto, Ana representa o cavalo atrelado ao chão por um pino quase invisível e desfaz a aporia trágica do poema ao representar a bailarina equilibrando-se independentemente do mesmo, cujo ponto de equilíbrio parece estar no triângulo entre as pernas e no movimento dos próprios braços. Ao deslocar a posição da bailarina para um eixo independente, Ana decompõe a denotação do eixo de sustentação do argumento e relativiza a fusão dos contrários. Marca, porém, os dois lados da tela com dois símbolos, o **I** e o **V**, também em primeiro plano decompondo plasticamente o signo verbal, como dois pólos de sustentação do equilíbrio do espetáculo como um todo e não apenas dos dois personagens, percebendo a dupla pertença da poeta-pintora que traduz.

Se o espaço do palco em primeiro plano está circunscrito pelo arco e pelos símbolos colocados nas laterais, delimitados pelas sombras externas, o plano de fundo, com o texto redigido sobre um tom vivo de amarelo, projeta luz sobre o espetáculo e se estende ao infinito através das palavras que acabam por se constituir, em última instância, no espaço percorrido pelos personagens-símbolo do texto. O texto, espaço-tempo atravessado pela forma plástica engendrada por ele mesmo, em relação endogênica e aberta, traduz-se em cor e forma, atravessa o espaço da tela como um desdobramento visual de seus sentidos, para ser percebido concretamente na sua dimensão de transcendência visual: e as palavras, habitando o mesmo

espaço-tempo do carrossel, giram ao redor e através de si mesmas na poesia, como os arabescos da bailarina equilibrista, girando sobre a superfície móvel do cavalo de circo domesticado. A tela de Ana Alegria, portanto, traduz exatamente o momento da interrupção do carrossel, apreende e (de)forma o instante mais luminoso do poema, “da cesura do movimento do pensamento”, no qual, segundo Benjamin, “o pensamento é suspenso em uma constelação saturada de tensões, quando a imagem dialética se manifesta”⁵⁸⁴.

Por trás de todo o processo de leitura e de tradução, percebemos o visual e o verbal, assim como os personagens do poema, presos ao um único eixo de significação, e, mesmo que por momentos possam estar levemente deslocados, como a bailarina da tela, mantêm-se em relação complementar e harmônica, como linhas paralelas, rumando ao infinito, lugar, talvez, onde se decifre o “enigma da revelação repentina” definido por De Chirico.

⁵⁸⁴ BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. p. 475.

6.1.4 *Anjinhos*, de Elizabeth Bishop – Tradução de Liana Timm

*J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es em riant apparue*⁵⁸⁵

*That's one of my little works. It's about infant immortality
in Brazil. It's called anjinhos, which means 'little
angels'. That's what they call the babies and small
children who die.*⁵⁸⁶

*Oh, cemetery of childhood,
Reveal your secret light.*⁵⁸⁷

*... inside your boxes my words become visible*⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ MALLARMÉ, S. Apparition. In: *Stéphane Mallarmé, Collected Poems*. Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 7.

⁵⁸⁶ BISHOP, Elizabeth. The Art of Poetry, XXVII: Elizabeth Bishop. Elizabeth Spires. In: MONTEIRO, George. Jackson: University of Mississippi Press. 1996. p. 120. Esta entrevista aconteceu em Boston, em 1978.

⁵⁸⁷ CARDOZO, J. Cemetery of Childhood. In: BISHOP, E. *The Complete Poems, 1927- 1979*. p. 240.

⁵⁸⁸ PAZ, Octavio. Objects and Apparitions. In: BISHOP, E. *The Complete Poems, 1927- 1979*. p. 275.

No capítulo 5, traçamos um comentário sobre a obra *Anjinhos* de Elizabeth Bishop e suas relações com a obra de Joseph Cornell e de Marie José Paz, e sobre a crítica de Octavio Paz a respeito das mesmas. São a esses comentários que nos reportamos para dar seguimento às observações sobre a tradução que Liana Timm, “uma artista do traço e da cor, e também da palavra”⁵⁸⁹, faz dessa imagem. Nesse capítulo, que trata das traduções dos poemas e das imagens plásticas de Elizabeth Bishop por outros poetas e pintores, comentamos outros aspectos de *Anjinhos*, contextualizando-a e identificando as diferentes vozes que ecoam da caixa de Elizabeth Bishop, entendida aqui também como uma *bricollage*, ou como uma caixa de ressonância das diferentes obras que ela própria traduziu e de outras das quais esteve muito próxima: o poema *Cemetery of the Childhood*, de Joaquim Cardozo, o poema *Objects and Apparitions*, de Octavio Paz, a obra de Joseph Cornell e a de Marie José Paz, a fim de dar prosseguimento ao trabalho.

Diferentemente das traduções comentadas na primeira parte desse capítulo, as imagens de Liana não são traduções de um poema, mas de uma colagem, na qual Elizabeth Bishop usa materiais diversos: uma sandália velha, tampas de garrafa, uma chupeta, figuras de meninas-anjo recortadas, borboletas, restos de coisas encontradas na praia. *Anjinhos* pode ser duplamente definida: como um texto original, criação original de Elizabeth Bishop, e como texto traduzido, se for comparada aos poemas de Joaquim Cardozo e de Octavio Paz referidos acima, e às caixas de Cornell e de Marie José Paz. É possível ver que a leitura de Liana “capta as sombras”⁵⁹⁰, “vasculha por trás da pele da imagem”⁵⁹¹ de Elizabeth Bishop, os textos de Paz e de Cardoso e os traduz expandindo-os, desdobrando-os criativamente, com adequação e fidelidade.

Há duas afirmações um pouco divergentes sobre o tema de *Anjinhos*. Benton, em *Exchanging Hats*, apresenta a imagem como sendo inspirada no afogamento de uma menina no Rio de Janeiro⁵⁹², mas própria autora declara que essa é uma pequena obra sobre a mortalidade infantil no Brasil, generalizando, portanto, o tema relacionado com a infância, recorrente em sua obra e significativo, principalmente quando relacionado ao tema de suas perdas. O que se destaca na imagem é a delicadeza e sensibilidade na escolha dos objetos-ícones com os quais compõe sua colagem. São restos, esquecidos na praia, traços de vida,

⁵⁸⁹ CÉSAR, Guilhermino. In: www.timm.art.br.

⁵⁹⁰ Expressão retirada do texto de Liana Timm *Angulações do Olhar e Cenários da Vida*. In: www.timm.art.br.

⁵⁹¹ Idem.

⁵⁹² BISHOP, E. *Exchanging Hats*. BENTON, W. (ed). New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996. p. 50.

recortes de rostos ambivalentes de crianças-anjos colados dentro de uma moldura de madeira às avessas, transformada em uma caixa de areia, espaço de recreação onde ecoam as vozes de crianças brincando, na tentativa de reter na imagem a vida perdida.

A tradução que Elizabeth Bishop faz de *Cemetery of the Childhood* parece antecipar *Anjinhos*.

Souls flew from the ground:
 A flock of little birds....
 Cemetery of childhood
 Reveal your secret light.
 Flesh, ash and earth
 Fled mortal mysteries.

Octavio Paz homenageia a Joseph Cornell; sua esposa cria caixas, inspirada na obra de Cornell; Elizabeth Bishop convive com o casal Paz; traduz poemas de Octavio, mantém correspondência com ele, admira o trabalho de Marie José e de Cornell; Octavio Paz escreve crítica sobre Elizabeth Bishop, Elizabeth Bishop produz *Anjinhos*, como uma resposta ao poema que Octavio Paz escreve sobre Cornell e que ela traduz para língua inglesa: são intersecções que, no mínimo, despertam a curiosidade sobre o processo de tradução e de intertextualidade observável nesse conjunto de obras.

A relação entre *Objects and Apparitions*, de Octavio Paz, traduzido por Elizabeth Bishop, e *Anjinhos* parece-nos evidente. *Theatre of spirits*, diz o poema, dentro do qual suas palavras tornam-se visíveis por um momento. De “corpos leves, mais do que a luz, são restos de momentos, gaiolas para o infinito”⁵⁹³. Nelas a “memória trama e destrama os ecos, onde damas se escondem, e das ruínas de seus fragmentos incoerentes, faz-se a criação. Como aparições de corpos leves, são monumentos para cada momento”⁵⁹⁴.

Com esse poema, colocado em relação de espelhamento com *Anjinhos*, de Elizabeth Bishop, fecha-se o círculo intertextual: o que Octavio Paz diz sobre a obra de Joseph Cornell, Elizabeth Bishop realiza em *Anjinhos*, no qual a forma e o tema correspondem quase que literalmente ao texto de Paz. Elizabeth Bishop realiza, portanto, uma tradução interlinguística, e outra intersemiótica: para a língua inglesa e para a colagem que realiza com signos de outro sistema de representação não-linguístico; e a fidelidade de suas traduções comprova-se, curiosamente, através do trabalho de Liana que, na tradução da colagem para outro meio, o da

⁵⁹³ Nossa tradução.

⁵⁹⁴ Idem.

computação gráfica, restaura planos de significação presentes nos poemas, os quais não se constituem, para ela, o texto de partida. Portanto, Anjinhos de Elizabeth Bishop e as versões do mesmo, de Liana Tim, podem ser consideradas traduções adequadas e fiéis aos textos originais, comprovando nossa hipótese da possibilidade de tradução entre códigos e sistemas diferentes de Arte.

Anjinhos é uma tradução literal do poema de Paz para a colagem, composta como uma homenagem a uma menina tragada pelo mar. A caixa da colagem, composta com restos da vida dessa criança (chupeta, brinquedos, sandália), fragmentos incoerentes dos quais a criação se faz. O interior da caixa torna-se o espaço de retenção da memória (*cages for infinity*), onde as lembranças e ecos se tecem e retecem (*memory weaves, unweaves the echoes*), os corpos desencarnados, mais leves do que a luz (*weight less than light*). E, no interior desse espaço de representação, nem tela nem página escrita, e, sim, uma caixa de areia, suposto lugar de recreação segura para as crianças, as coisas parecem também instáveis e fluidas, escapam à própria definição (*hurry away from their names*), mas mesmo assim, as palavras se tornam visíveis por um momento (*become visible for a moment*) com num teatro de espíritos (*theatre of spirits*). E, se Elizabeth Bishop encontra no poema e na obra de Joseph Cornell a inspiração para expressar seu sentimento de compaixão pela tragédia das crianças, Liana Timm detecta, nas refrações das imagens criadas por Elizabeth Bishop, com figuras e objetos, no pequeno palco da tragédia narrada pela poeta, as aparições das crianças sepultadas no mar que Octavio Paz e Joaquim Cardoso mencionam em seus poemas, flutuando no cristal líquido de sua tela do computador.

As imagens de Liana, compostas com tons fortes de azuis e de laranja, cores complementares, traduzem, ao mesmo tempo, o forte impacto do sentimento trágico de perda irreparável e de harmonia através do realce que dá à integração dos opostos, desde a escolha das cores, das formas – são curvas interpenetrando-se – e do olhar tranqüilo da menina, retratada repetidamente, voltado para diferentes direções, à mercê do movimento das águas ou dos ventos, como anjos desencarnados, puras aparições, imperturbáveis, sem medo, a salvo das turbulências terrenas, anjinhos, carregando ao infinito o tesouro de sua inocência.

Liana compõe suas imagens a partir dos planos e dos cortes visuais da caixa de Elizabeth Bishop. O corte horizontal separa o céu e a terra, ou a terra e o mar. Os conceitos de céu e de mar fundem-se na mesma imagem intencionalmente ambígua. A menina afogada no mar adentra o céu. Liana aproxima a visão do conjunto mar-céu sugerido pela justaposição das

imagens coladas sobre a cor azul na colagem de Elizabeth Bishop, tornando as ligações entre os dois planos mais explícitas. Delineia suas curvas em meio às quais os anjinhos flutuam, a partir dos interstícios percebidos entre as linhas formadas pelas asas dos pequenos anjos, na seqüência visual das cores da areia e dos espaços azuis intermediários percebíveis como céu-mar; o amarelo de algumas asas dos anjos e da borboleta da colagem também parecem inspirar, na tradução de Liana, a refração da luz, sob a qual se torna visível, ao olhar da pintora, contornos iluminados sobre a imagem original difratada, definindo os contornos de sua leitura da obra de Elizabeth Bishop. A refração de *Anjinhos* em de outro meio resulta em imagens distorcidas, deformadas, não na sua essência, mas apenas como fato circunstancial, como o raio de luz que penetra a água e parece mudar de direção.

Ao imergir a caixa de colagem de Elizabeth Bishop na tela do computador, a velocidade e a direção de sua forma se modificam. Na tela do computador, Liana descompacta arquivos de sua memória de leitura; a velocidade e a direção da imagem imersa em novo meio sofrem deformações, ao mesmo tempo que permitem à artista inovar e potencializar linhas e cores, representar graficamente instantes refratados no olhar, espectros voláteis, rastros de imagens, de luzes emitidas por formas anteriores multiplicadas através do prisma de seu olhar sensível e criativo, instância essencial da tradução artística.

6.2 A CORE E A VOZ

6.2.1 *Anjinhos, One Art, The Imaginary Iceberg*, de Elizabeth Bishop – Tradução de Liana Timm

*The art of losing isn't hard to master*⁵⁹⁵

*E quem deseja possuir alguma aparição mesmo
esforçado corre atrás do captado,
Cria o rastro da imagem.*⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ BISHOP, Elizabeth. *One Art*. p. 178.

⁵⁹⁶ TIMM, Liana. *Rastros de Imagem*. Em www.timm.art.br.

Além das imagens comentadas acima, Liana também traduziu *Anjinhos*, de Elizabeth Bishop para a poesia. Mergulhados em novo âmbito, na liquidez das palavras, os objetos da colagem decolam-se da superfície e se decompõem no universo imagético de Liana. *Coisa Perdida* traduz, na verdade, outro sentimento forte de Elizabeth Bishop tal como é expresso em *One Art*, onde Elizabeth Bishop transcende a dor das perdas através do fazer artístico, onde rearticula suas memórias, as revive e recria na poesia. Poesia como salvação, diria Octavio Paz, ou simplesmente como forma de rearticulação e harmonização do “eu”, sublimação, enfim, como solução perante a eminência do desespero.

Em *Anjinhos*, os “achados” na praia, com os quais Elizabeth Bishop compõe sua colagem para homenagear a lembrança da menina desaparecida no mar, perpetua sua lembrança e impede a sua perda, anula a morte. No texto de Liana, são “achados e perdidos”, imagem decomposta de seus resíduos pessoais de outro tempo, encontrados no espaço de uma gaveta antiga, que surtem, no espectador, o mesmo efeito da ponta de um icebergue⁵⁹⁷, fazendo-nos lembrar que jaz submerso nas lembranças tácitas, mas presente na sua visão de mundo, coisas para “ser sentida(s), gravada(s) atrás da única pintura”, que formam seu imaginário. São restos, como disse, Octavio Paz, “monumentos para cada momento”, pequenos teatros de espíritos, que contém o todo e retornam vivos, seja nas imagens desdobradas sobre a tela, como vimos acima, ou em forma de poema:

há muita coisa para ser sentida
gravada atrás da única pintura
(...)suspensos como pluma.
Alguns vão e voltam,
Pousam entre livros
(...)coisa perdida
tempo
escolha,
melhor não levar muito a sério.

Mesmo afirmando que é “melhor não levar muito a sério”, Liana escreve, comprovando o quão a sério leva sua arte de recolher memórias e preservá-las na arte, reproduzindo as fórmulas esboçadas em *Anjinhos* e em *One Art* como meio de solucionar as perdas e o a dissolução de si mesmas pelo esquecimento.

Como já tivemos a oportunidade de ver no caso de outros artistas comentados acima, ao traduzir Elizabeth Bishop Liana também traduz a si mesma. Transparece com muita clareza,

⁵⁹⁷ Liana também trabalha com *The Imaginary Iceberg*, de Elizabeth Bishop em outra imagem criada dentro da série *Bishop*.

em sua tradução, a leitura que faz de *Anjinhos*, *One Art* e *The Imaginary Iceberg*, mas o texto produzido não pode evitar os efeitos de seu próprio impulso criativo, através do qual suas formas são refratadas⁵⁹⁸ ao adentrar uma meio diferente de expressão.

A tradução de Liana ratifica a afirmação de Elizabeth Bishop, de que a arte de perder não é difícil de aprender, desde que sejam mantidas vivas a memória e a capacidade de recriar os momentos, captar o todo nos resíduos do tempo e do espaço onde se insere o artista, perceber, compreender e expressar esses “rastros de imagem, (...) espectros tendenciosos, aspectos fugidios (...) do efêmero o caminho”.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Teoria desenvolvida por André Lefèvre em *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. In: VENUTI, L. (ed). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 233.

⁵⁹⁹ Poema de Liana Timm, intitulado *Rastros de Imagem*. In: www.timm.art.br.

6.2.2 *Sestina*, de Elizabeth Bishop – Tradução de Maria Carpi

Com a esplêndida gratuidade de um vaso de flores.
Maria Carpi

Maria Carpi traduz o poema *Sestina*, e a pintura *Fogão Vermelho e Flores* de Elizabeth Bishop. *Sestina* é traduzida quase literalmente, porém com arte e sensibilidade, e *Fogão Vermelho e Flores* é recriado em um texto em prosa, do qual Maria dá voz à poesia muda mas pungente que emana da composição, das cores e do vocabulário da imagem pintada.

Não causa admiração que a autora de *Nos Gerais da Dor*, *Os Cantares da Semente*, *A Migalha e a Fome*, e *Caderno das Águas* tenha escolhido justamente estas duas obras de Elizabeth Bishop para traduzir. Parece natural para ela, através de cuja obra “toca-se a totalidade das coisas mínimas, (...)opera-se a síntese do particular e do geral”⁶⁰⁰, traduzir Elizabeth Bishop. *Sestina* é um poema de rememoração do aconchego do lar, banhado pela luz nostálgica da tristeza e da poesia ao mesmo tempo, disseminadas ao longo do texto nas formas metaforizadas da água: chuva, lágrimas, água fervente da chaleira, que dançam e choram, e a ato consciente da sobrevivência de jogar mais lenha para garantir o alimento, o calor e a ilusão da felicidade sob as asas do tempo domesticado pelo almanaque, cuja sabedoria organiza a vida, elimina o caos, ensina a produzir o alimento, protege contra o desespero. E a taça de chá recolhe as lágrimas escuras, que, reaquecidas são sorvidas pelo próprio eu que lhes verte, como símbolo de resistência e de sabedoria.

No texto de Maria Carpi, estão destacadas em negrito duas palavras: ***imagina e reveladas*** como que intencionalmente salientando a força expressiva desses dois vocábulos no contexto do poema, indicativos também da voz da tradutora, que se faz ouvir através da marca gráfica. Sem trair o texto, se insinua e mostra sua visão da carga semântica mais forte do texto que traduz.

⁶⁰⁰ SHULLER, D. In: CARPI, Maria. *Caderno das Águas*. Porto Alegre, WS,1998. contracapa.

Sestina / Tradução de Maria Carpi

Cai a chuva de setembro sobre a casa.
 À luz de fim de tarde, a velha avó
 Está à mesa da cozinha com a menina,
 Ambas sentadas ao pé do fogão,
 Lendo as piadas que vêm do almanaque,
 Rindo e falando para ocultar as lágrimas.
 A avó **imagina** que suas lágrimas
 Outonais e a chuva a cair na casa
 Foram ambas previstas pelo almanaque,
 Mas **reveladas** apenas para a avó.
 Canta a chaleira de ferro no fogão.
 A avó corta o pão e diz à menina;
 É hora do chá: porém a menina
 Assiste à dança das pequenas lágrimas
 Duras da chaleira que caem no fogão,
 Tal como a chuva há de dançar sobre a casa.
 Arrumando a cozinha, a velha avó
 Pendura no barbante o almanaque
 Sábio. Como um pássaro, o almanaque
 Paira entreaberto acima da menina,
 Paira sobre a xícara da velha avó,
 Cheia de escuras, pesadas lágrimas.
 Ela arrepiava-se e diz que aquela casa
 Está fria, e põe mais lenha no fogão.

Dentro da proposta de traduzir uma imagem pintada de Elizabeth Bishop para a poesia, Maria Carpi acaba por traduzir não a imagem apenas, mas retalhos daquilo que é essencial na obra de Elizabeth Bishop contra o pano de fundo da tela. Seu texto costura vivências e vidências da obra de Elizabeth Bishop sobre o eixo de sua própria poesia: a domesticidade, o lar como morada “cálida das horas felizes”, a sensação de proteção como antídoto contra as perdas e as tristezas reincorporadas no fazer poético, poesia em prosa, tradução dos sentimentos emanados perante a imagem pintada com linhas, cores e palavras:

Elizabeth Bishop
 Aquarela e Guache: Fogão Vermelho e Flores (1955)

A arte de perder não é nada sério.
 Perca um pouquinho cada dia ... Depois perca mais rápido, com mais critério.

Elizabeth, a poeta andarilha, como o bom andarilho, não quer partir, mas chegar. Atravessa as estações e intempéries, à procura de calor. A morada cálida das *horas felizes*. Sua bússola, a poesia. Esse ancorar nas coisas, esse entrar e comemorar que haja lenha crepitando no fogão aceso. Que haja pão para o corpo e a alma. Toda a arte é a arte de perder. A começar pela perda do paraíso, a arte recria a forma do perdido. Pega o barro do chão, molda-o com a própria saliva e assopra-lhe vida. A poeta, menina, senta-se junto ao fogão de sua avó, no mês das chuvas de setembro, em Great Village (USA) e madura, senta-se com sua amiga, à cozinha, em Samambaia, Rio de Janeiro, Brasil. O mesmo fogão e a mesma chaminé, o mesmo aconchego e igual alimento, jungidos pela emoção no poema Sestina e na aquarela, na cozinha do vilarejo e da pequena casa na América do Sul. Perdem-se as coisas,

mudam-se os cenários e o imaginário entra no simbólico, com a força da poesia que encontrou em Elizabeth Bishop um veículo para reincorporar o perdido, na perenidade da arte. As imagens do poema apresentam-se com uma pureza que esquecemos de ler a palavras para vê-las, como um filme que, depois, se fixou em tintas, onde o “apenas ver” necessitou de palavras a adverte: “*May the Future’s Happy Hours / Bring you Beans and Rice and Flowers*”, pois a poeta aprendeu com a avó a arte da imaginação das lágrimas outonais previstas no almanaque e reveladas somente à poesia. Por certo o almanaque foi perdido, mas para entreaberto, como um livro alado, acima da menina, cuja escrita madura, com mais critério no perder, põe mais lenha no fogão, enquanto acomoda ao chão, a esplêndida gratuidade de um vaso de flores.⁶⁰¹

⁶⁰¹ De Maria Carpi, para a Professora Neusa Matte, Porto Alegre, 1 de agosto de 2002.

**6.2.3 *Red Flowers on Black, Pansies, Nova Scotia Landscape e Interior with a Calder
Mobile*, de Elizabeth Bishop – Tradução de André Dick**

Os poemas de André Dick, traduções das telas *Nova Scotia Landscape*, *Red Flower on Black*, *Pansies* e *Interior with a Calder Mobile*, de Elizabeth Bishop, nos colocam em uma perspectiva privilegiada para observar essas telas, de onde somos duplamente agraciados pelo resultado do cruzamento de dois olhares sensíveis e profundos. Os textos *Cesta*, *Flores*, *Além do Lago* e *Interior* de André Dick, cumprem uma tarefa quase metafísica da tradução, de desocultamento e/ou revelação da “tensão espiritual entre dois tipos diferentes de arte”⁶⁰², suspensa nos silêncios e na vibração da cor.

A escolha que André faz das imagens de Elizabeth Bishop para traduzir já demonstra uma percepção sutil e pontual de imagens emblemáticas do universo de Elizabeth Bishop, representativos da força e da delicadeza de sua poesia e de sua pintura. Suas traduções de *Pansies*, *Nova Scotia Landscape* e *Red Flower on Black* e *Interior With a Calder Mobile* revelam-se como produtos de uma leitura seletiva e perceptiva de qualidades que consideramos essenciais na poesia e na pintura de EB: a sutileza e a exatidão da forma descrita, aparentemente simples, direta e realista, mas que, na verdade, resultam de um olhar profundo, um artesanato minucioso e sofisticado de uma visão cósmica metaforizada a partir dos detalhes das coisas simples do cotidiano, da natureza, da leitura, da paisagem da infância rememorada, da domesticidade e da arte.

As palavras de André Dick tocam o papel com força expressiva, maciez e sutileza, (d)escrevem imagens luminosas, com um ritmo sonoro e visual marcante, retraçando o percurso do pincel, deixando rastros do movimento da mão do pintor reconfigurados na sua caligrafia. A dramaticidade contida, lacônica e contundente de seus poemas causam impacto no leitor impressionam mais os olhos que os ouvidos, impondo-se, portanto, como uma tradução fiel, adequada e sensível das telas acima mencionadas.

Percebe-se com muita clareza que a leitura de André apreende as características da pintura de EB. Curiosamente, suas traduções revelam-se como poemas imagistas: sua forma de apresentação da imagem poética recria o texto dentro dos princípios poundianos, dentro dos quais a poesia deve buscar a apresentação de um complexo intelectual em um único instante. É interessante o fato de que Elizabeth Bishop, apesar de não se considerar uma poeta imagista, também defendia esses mesmos princípios proclamados por Ezra Pound: a visualidade da linguagem, a importância da imagem como essência da linguagem intuitiva, o

⁶⁰² Usamos aqui os conceitos de KANDINSKY, W. no livro *O Espiritual na Arte*.

tratamento direto do objeto (objetivo ou subjetivo), a economia lingüística, a clareza, a concretude do detalhe e o imediatismo do efeito que surge da relação do objeto com a palavra. Mostrar era mais importante do que dizer.

Os dois poemas de André Dick a-presentam as imagens buscando restituir a visualidade e o silêncio de *Pansies* e de *Red Flowers on Black. Flashes* de imagens puras, uma expressão de forma rarefeita, substantiva, onde os objetos são os protagonistas, concentrando em poucas palavras o instante apreendido visualmente.

São flores
Opacas
Ornamento de cores
Contra o fundo vazio.

ou

As flores no cesto
Estão abertas

Suas palavras parecem invadir o espaço da tela quase sem perturbar os seus silêncios, imagens insinuadas sutilmente nos vazios e na retenção da frase onde o mostrar se evidencia com a mesma força do dizer.

Em *Cesta*, poema que traduz *Pansies*, André recria o ritmo que a tela imprime ao gesto do olhar nas palavras e na conformação das estrofes: o movimento do olhar entre um pólo de significação (a cesta de flores) e o outro (o livro fechado, com marcadores entre as páginas). No primeiro, a vivacidade das cores coloridas, a facilidade de apreensão da beleza das flores abertas que se impõem explicitamente ao olhar, e no segundo, a sugestão do trabalho, muitas vezes demorado ou penoso de penetrar no mistério das páginas fechadas para então poder desfrutar do prazer da descoberta que a leitura proporciona. O pêndulo entre os dois lados da balança é o mesmo na tela e no poema, movendo-se entre flores abertas e livros fechados sobre a mesma mesa, como dissemos anteriormente, altar de oferenda e do milagre do amor equilibrado entre as verdades simples da natureza e a sofisticação da literatura.

Tanto em *Cesta* como em *Flores*, André traduz não a forma, mas o efeito, a razão de ser da obra; o traço de sua caligrafia quase ideogramática retém a energia da materialidade da palavra, e aproxima sua escritura da expressão espacial pictórica. Suas flores, como as da tela de Elizabeth Bishop se impõem ao olhar com a mesma intensidade:

Ornamento de cores
 Contra o fundo vazio
 Contra o nada intenso
 Remanso
 Sob o abismo

O fundo da tela, que, ironicamente André chama de “fundo vazio”, de “nada intenso”, é justamente, o preto, cor que contém todas as cores, plena de cores e de formas, sob o abismo desconhecido, inacessível à visão, traduzida como presença, como corporeidade do nada e do tudo, sobre a qual o vermelho das flores se impõe, absoluto, onde nenhuma forma revela o gesto de pintar

..., pincéis
 e o pulso
 se extinguem,

no qual a visão das flores assim dispostas encobrem quaisquer traços da memória, e o impacto do prazer estético e do contentamento súbito perante a beleza defende uma subjetividade frágil do sofrimento, da necessidade de encarar o abismo.

No poema *Além do Lago*, de André Dick, os silêncios que circundam suas palavras se adensam, estruturam os poemas e sustentam uma massa invisível de emoção. Sua página emite a mesma luz, e o olhar parece percorrer o mesmo espaço representado em *Nova Scotia Landscape*, como se o poeta, para traduzir, tivesse partido não da imagem pintada, mas do momento de sua pré-representação, para recriar não apenas o tema, as cores, as linhas, mas uma forma de sentir e de representar, resgatando, além da imagem, a intenção, a razão e a emoção de pintá-la.

Em *Além do Lago*, André não traduz a paisagem pintada, não faz uma descrição ecfástica do conteúdo da tela, mas recria a sensação que ela transmite. A primeira frase do poema,

Um amarelo intenso
 Capaz de cercar a manhã
 Indo de encontro ao azul do lago.....,

abre o texto envolvendo-o como a cor amarela que cobre a tela e harmoniza visualmente a paisagem. O tom do texto se estabelece nessa primeira frase, com a mesma força e suavidade da tinta sobre a tela. É a cor que assume o papel de protagonista do poema, que vai de encontro ao azul; as casas são descritas como o pó amarelo fertilizador, os barcos saem do azul para dormir no amarelo, o céu e as nuvens são amarelas, cor que domina e contém tudo, e só se perde no olhar, esse elemento estranho que invade a paisagem e o poema. A impressão mais intensa da tela, portanto, é traduzida como protagonista, cumprindo as mesmas funções formais e de significado da pintura onde a luz é o elemento importante, principalmente como iluminadora da memória, principal manancial lírico de EB.

Ao ler a tela e o texto, iniciamos pelo onisciente amarelo, e ao baixar o olhar tanto sobre o texto como sobre a tela, encontramos o azul, e a placidez da “*paisagem povoada apenas por casas lentas*”, barcos adormecidos, e, no final, a paisagem natural.

Nova Scotia Landscape é a representação do lugar de lembranças de Elizabeth Bishop, lugar único, iluminado e iluminador. *Além do Lago* recria a tela, e também emite sua própria luz. Ao traduzir *Nova Scotia Landscape*, André recria essa luminosidade silenciosa e o dinamismo dos efeitos coloridos da pintura. As palavras do poema se movimentam sobre a imagem pintada como uma lanterna, apontando e revelando detalhes a partir de novas e reveladoras angulações, inserindo o leitor no processo criativo, convidando-o a compartilhar do olhar que, como a brisa do poema, percorre a paisagem e recorta os verdes, e em fuga, se perde nessa luz intensa que escorre pelo vazio e retorna como efeito de leitura de uma tela, interpretada e traduzida com arte, de forma que nos remete para além e de volta à tela – transgride e retorna ao mesmo –, para fazê-la ressurgir mais viva e mais vibrante depois da leitura de *Além do Lago*.

Voltar o olhar para o interior sempre foi uma atitude que marcou a vida e a obra de Elizabeth Bishop e André, mais uma vez, depreende da imagem muito mais do que uma ecfraze descritiva dos objetos: o tom que marca a tela e que André traduz, é de tristeza, de solidão, de ausência.⁶⁰³

⁶⁰³ Também relatadas por Elizabeth Bishop, em suas cartas, escritas durante o período em que Lota trabalhava intensamente no Rio de Janeiro, no projeto do Parque do Flamengo, e que ela permanecia sozinha em Petrópolis, tempo que representa também o começo do fim dessa relação amorosa.

Sua tela *Interior with a Calder Mobile* representa, quase como uma fotografia, um recanto de Samambaia, decorado com pinturas (Loren MacIver, Schwitzers) e com um móbile de Calder⁶⁰⁴, amigos de Lota e de Bishop, compostos no espaço da casa com um fogão, uma chaleira, lenha, uma cadeira e uma mesa. A imagem apresenta os objetos como se fossem um mostruário dos ícones representativos de sua felicidade: uma casa, a arte, o conforto, o calor, as flores, a beleza. O lugar, onde os objetos estão em perfeita ordem, denota, no entanto, uma sensação de desconforto pela ausência de vida, de movimento. Em seu texto, André apreende essa sensação de falta, de cor, de vibração:

Os quadros desbotaram

Apreende também a sensação da presença das pessoas:

Ninguém para reparos
 (...)

onde foi quem colocaria a chaleira no forno?

Num cenário onde a única vida que se manifesta é a energia contida não nos objetos ou nas obras de arte, mas no elemento natural, independente da ação do homem:

a madeira canta para a sala vazia,
 sem ninguém dar corda.

Ao pintar esse cenário, recanto de vida e de memórias presentes, Elizabeth Bishop visualiza e profetiza no silêncio da tela, o processo de esvaziamento exterior (da casa) e interior (do coração). Parece querer reter a vida remanescente, contida entre as fibras do lugar e precaver-se contra a eminência da perda total, reordenando o espaço para inseri-lo na memória um tempo e um lugar que não quer esquecer.

Essa presença muda e estática dos objetos é percebida e traduzida: André pronuncia as palavras retidas no embargo da voz de Elizabeth Bishop. Torna-se curioso e interessante o fato de que seja na tradução que aspectos suspensos e encobertos do original são trazidos à luz pelo tradutor. Elizabeth Bishop, sempre evitou o tom confessional, mas ao traduzir *Interior*

⁶⁰⁴ Loren MacIver, Kurt Schwitters e Alexander Calder.

with a Calder Mobile, André Dick penetra nas sombras de sua expressão, retira o véu da imagem; a claridade de sua palavra traduz os sentimentos que pairam sobre as formas da imagem pintada, trabalhando na decifração do que Kandisky chamou de tensão espiritual entre as artes,⁶⁰⁵ dando voz às confissões mais íntimas de uma poeta que sempre evitou o tom confessional, mas que não conseguiu dissimular sua interioridade perante o olhar agudo e sensível de outro poeta capaz de (re)escrevê-la mantendo seu dizer indicativo, sua noção de espacialidade, sua forma direta de abordar o objeto simples como veículo de uma tensão invisível, de mistério, sempre usando o silêncio como um conceito e um instrumento de expressão suplementar não para decifrar, mas para chegar mais perto do enigma.

⁶⁰⁵ Na mesma linha seguida por Walter Benjamin e, posteriormente, George Steiner, a teoria metafísica da arte de Kandinsky não propõe um método, ou um modelo teórico do qual se possa fazer inferência para a teoria da tradução, mas inegavelmente, oferece conceitos e formas de pensamento através dos quais pode-se refletir sobre o estatuto epistemológico da tradução sobre os princípios acima mencionados, da “urgência do significado”, do horizonte de possibilidades, a captação do elemento espiritual, o sentimento, expressão de uma necessidade interior, da forma determinada pelo desejo interior. Kandinsky se refere explicitamente à tradutibilidade entre as diferentes artes: “las relaciones entre los medios pictóricos y los medios correspondientes a otras artes, y, finalmente con los fenómenos de otros ‘mundos’, se indican aquí sólo de manera muy sumaria y superficial. Especialmente las ‘traducciones’ y sus posibilidades – la traducción o transposición de diversos fenómenos a sus correspondientes forma lineales (gráficas) y del color (pictóricas) – requieren un estudio prolijo de la expresión línea y de color. En principio debemos admitir que cada fenómeno, correspondiente a cualquier mundo, es ‘traducible’ (trátese de una tormenta, J. S. Bach, la angustia, un proceso cósmico, Rafael, el dolor de muelas, un fenómeno o vivencia ‘baja’ o ‘alta’). Lo peligroso sería acatar solamente la forma, exterior y descuidar el contenido”. KANDINSKY, W. *O Espiritual na Arte*. p. 89.

6.2.4 *Cabin with a Porthole*, de Elizabeth Bishop – Tradução de Fabrício Carpinejar

*Is it dew or is it tears,
Dew or tears,
Hanging there for years and years,
Like the heavy dew of tears?*

Elizabeth Bishop

I suffered constantly from extreme dizziness, because the horizon (and this was how I knew I was in Hell) was at an angle of forty-five degrees. (...) ... to illustrate the manner in which I expect my vision of the outside world to be miraculously changed when I first hear my cell door locked behind me, and I step to the window to take my first look out.

Elizabeth Bishop

... não deixar que a palavra seja somente palavra.
Fabrício Carpinejar

No já referido capítulo 5 desta tese, traçamos um comentário sobre as interrelações entre *Cabin with a Porthole* e os poemas *Questions of Travel*, *Over 2000 Illustrations and a Complete Concordance*, e *Brazil January 1, 1502*, salientando aspectos comuns à tela e aos textos: o tema da viagem, da busca, da interioridade, da arte e da necessidade da escrita e da pintura como registros de uma visão interior e subjetiva da realidade, de alguém que viveu em permanente estado de passagem. Além desses aspectos comentados, outro sentimento forte se depreende dessa imagem, habilmente detectado por Fabrício Carpinejar em sua tradução, que é a da solidão e do abandono.

Fabrício manifesta sua expressão visceral e cômica ao mesmo tempo. Poeta da “parcimônia e da essencialidade”⁶⁰⁶, suas frases declarativas e concisas se apresentam numa escrita clara e direta, características, aliás, que lhe identificam com a forma bishopiana de escrever e de pintar, o que, certamente, lhe facilita o trabalho de tradução que faz da tela para o poema. Para um poeta que declara

nunca fui bom de dicção, fazia desenho para dizer onde a palavra estava, me esforcei em reconstituir a imagem pela sinuosidade da caligrafia⁶⁰⁷,

traduzir uma tela em versos parece ser uma consequência natural, uma vez que percebe um campo formal comum entre a expressão gráfica espacial e a linguagem verbal articulada. O poema resulta do cruzamento dos olhares dos dois poetas. *O Breve Quarto* é um texto que intriga, provoca, emociona⁶⁰⁸, e, por se tratar de uma tradução em verso de uma tela, reafirma o desejo do poeta de trabalhar a palavra de forma que ela atinja outra dimensão além de si mesma. O texto se conforma sobre a forma de olhar: para fora da escotilha, e para dentro do porão das lembranças, como um sujeito dividido entre esse dois espaços, mirando duas direções, com dificuldade de ajustar o foco: o quarto é breve, lugar de passagem, e é vesgo, de visão borrada, como se o cérebro fosse incapaz de realizar a síntese do quiasma que corrige a visão distorcida. A visão permanece dupla e borrada e é justamente esta ambivalência e indefinição do olhar que Fabrício traduz com as palavras “flutuante”, “vago” e “vesgo” para traduzir um sujeito pintor cuja intenção de precisão e de retenção da paisagem manifestada nas cores e na composição do quadro se lhe escapa pela escotilha aberta através da qual se denuncia a superfície móvel e instável sobre a qual se encontra.

⁶⁰⁶ ASSIS BRASIL, L. A. In: www.fabriciocarpinejar.com.

⁶⁰⁷ CARPINEJAR, F. Entrevista a Rogério Pereira. Curitiba. In: www.fabriciocarpinejar.com.

⁶⁰⁸ funções da poesia, segundo Fabrício Carpinejar. Entrevista a Carla Rodrigues. Junho 17, 2006. In: www.fabriciocarpinejar.com.

Por se tratar de um espaço de passagem por excelência, a cabine é traduzida como um lugar de passagem, um “breve quarto” cuja expressão exacerba a consciência da transitoriedade. O poema é breve, a imagem permanece, mas o texto compensa a angústia do não-dizer da tela, numa tradução que se mantém fiel à busca da materialidade e da visão inequívoca que Elizabeth Bishop tenta encontrar na pintura, na sua luta contra o excesso do abstrato como uma resposta à dominância do visual na modernidade⁶⁰⁹.

Fabrizio traduz uma cabine de navio com a escotilha aberta, como se fosse um grande olho adentrando o interior, cuja aparente obviedade realista pretende, mas não consegue dissimular sua natureza metafórica dentro do universo bishopiano. O contraste entre as “malas ao lado da cama” e o estranhamento do vaso de flores e a posição central da escotilha na tela, indicando o ponto de fuga sobre a linha do oceano são percebidas por Fabrizio sob o prisma de outros poemas de Elizabeth Bishop, especialmente *One Art*, *Crusoe in England* e *Questions of Travel*:

Não moro em nenhum lugar
Que não seja o susto
De perder uma relíquia, um amor, o desastre.
(...)
Arrumo meu abandono
Ao próximo hóspede.

Diz Fabrizio, e principalmente, fazendo-nos sentir seu texto como “um corpo que é, ele mesmo, seja um navio, uma tela, ou um texto, um termo flutuante (a floating term)”⁶¹⁰,

vagas demoradas na escotilha,
rápidas na sua lentidão de mover a superfície.

No poema, a cabine do navio torna-se um quarto de olhar cruzado, salientando a dificuldade de ver do sujeito ao mesmo tempo aprisionado e liberto pelo espaço que lhe contém, reproduzindo, consciente ou inconscientemente, a sensação de extrema tontura perante um horizonte de angulação bizarra que Elizabeth Bishop descreve em seu conto *In Prison*:

(...) extreme dizziness because the horizon (...) was at an angle of forty-five degree

que lhe causa uma mudança na forma de ver o mundo exterior. Ao se sentir fechada no recinto

⁶⁰⁹ RIGGS, S. Op. cit., p. xxiii.

⁶¹⁰ Idem.

when I first hear my cell door locked behind me, and I step to the window to take my first look out.⁶¹¹

O poema de Fabrício realiza um ecfrase tal qual é definida por Mitchell: uma disputa cheia de erotismo pelo poder expressivo, entre o visual e o verbal. Se Elizabeth Bishop busca a precisão ótica na luz e na representação realista, Fabrício lhe retorna em forma de poema, onde recria a instantaneidade da pintura, em frases curtas, numa seqüência de palavras claras e substantivas:

Quarto
 Porão
 Vagas
 Abandono
 Malas
 Ventilador
 Cortinas
 Flores
 Orvalho
 Brevidade
 Silêncio
 Navio
 Corpo.

e no inesperado da adjetivação que dá cor e luz ao poema. Assim como a luz amarela da tela, o branco das flores e o preto da cortina que criam um ritmo visual rico na tela, os adjetivos usados por Fabrício também estimulam a pupila e a imaginação perante o espanto do insitado; “quarto vesgo”, “vagas demoradas”, “derradeiras malas”, “orvalho silente”, “brevidade ardente”; e, no “silêncio da passagem” do pintar para o escrever, oferece ao leitor a condição de, sob um olhar duplicado entre a tela e o texto, ajustar o foco dos olhares cruzados e perceber as identidades e as diferenças entre cada modo de expressão. É, portanto, no âmbito do leitor que o quiasma se opera para tornar mais nítidas as imagens percebidas: poema como poema, pintura como pintura, e tradução como mediação entre as diferenças, das quais não busca a anulação, mas as especificidades, sem as quais os sentidos não se sustentam.

Fabrício percebe e traduz a forma de olhar de Elizabeth Bishop como um “*overlapping of disparate lenses*”; recria a noção de essencialidade “em selecionar o que basta na pele”, estruturando seu texto, como vimos acima, sobre termos substantivos, em sintaxe direta e com adjetivação forte, formando um texto-objeto alicerçado mais no nome do que no verbo, mais na imposição do objeto ocupando um lugar, descrito no espaço do que na ação. É descrição quase pura, um escrever para os olhos que traduz com fidelidade a imagem pintada, numa

⁶¹¹ BISHOP, E. Op. cit., p. 189.

escrita cuja visualidade dispensa justificativas, que se basta, complementada que está por sua referencialidade à tela que traduz, e ao universo da obra de Elizabeth Bishop, no qual Fabrício habilmente insere seu poema. Como obra original, é um belo poema sobre a transitoriedade das coisas, dos lugares, dos olhares, do sujeito passivamente colocado como observado da flutuação da memória, e como tradução, restitui a poesia à poesia, mediada pela pintura.

Além disso, os recortes que o poeta faz de outros poemas de Elizabeth Bishop e que são aludidos em *O Breve Quarto* também evidenciam sua percepção da “*transcendental unity of the visual space in the ekphrastic tradition often becomes as in her (Bishop’s) beholding a ‘compression of multiple realities’*”⁶¹².

Elizabeth Bishop talvez tenha pintado *Cabin With a Porhole* como uma reação à insuficiência de materialidade do poema, mas o poema de Fabrício restitui seu olhar de volta à poesia, como um espaço inexato, vesgo, talvez; é inegável, no entanto, a expansão do olhar e da percepção dos sentidos decorrente do processo de tradução e de recriação, ampliada pela memória visual, da tela gravada na retina, acrescida das palavras poeticamente dispostas ao ouvido. Olhares sobrepostos, vsgos, sentidos vagos e lentos no percurso sobre as superfícies instáveis, transitórios, esquecidos e reencontrados nos porões das lembranças, mas que, no silêncio e no prazer da leitura ali não permanecem, pois encontram sempre a passagem para outro texto, que inevitavelmente desliza para fora da escotilha, a salvo do incêndio.

⁶¹² COSTELLO, B. *Questions of Mastery*. Harvard: Oxford, 1991.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 ENTRE O DIZER E O MOSTRAR, A TRADUÇÃO COMO MEDIAÇÃO ENTRE A POESIA E A PINTURA

*I dream of a work of great breath,
ranging through the whole range of
element, object, meaning and style.*
Paul Klee

O poema *The painter's dreaming in the scholar's house*, de Paul Klee, aponta para a universalidade da linguagem artística e para a íntima relação dos processos criativos do poeta e do pintor, sugerindo uma poética comum à poesia e à pintura, a partir da qual entendemos ser possível a tradução entre a palavra, a linha, o tom e a cor. A partir deste texto, tentamos apontar para as intersecções que se configuram nos processos de leitura de textos verbais e pictóricos, sobre as quais o tradutor pode atuar e reconfigurar a expressão artística, tomando como outra referência a frase de Rilke sobre a obra de Paul Klee

Nada me impede de achar tudo inesgotável, sem desgaste: de onde a arte deveria partir senão dessa alegria e tensão do eterno recomeço?⁶¹³

que salienta um dos aspectos mais significativos da obra desse autor e estimula a reflexão comparativa sobre as relações entre poetas e pintores, uma vez que seus quadros buscam tornar visível o milagre do processo de criação. Na sua visão de mundo como um processo, como uma totalidade unificada, cheia de movimento e vida, Klee tentava ordenar o movimento que, para ele, era, antes da mais nada, a automovimentação, a partir do próprio

⁶¹³ REGEL, G. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, P. *Sobre a arte moderna*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001. p. 9.

ser, força de impulsão, energia, inesgotável em sua existência, o fato primordial e o começo de todas as coisas. Dizia Klee: “um artista precisa ser tudo: poeta, pesquisador da natureza, filósofo (...) buscar um sentimento universal da vida.” Artista plástico, profundamente familiarizado com as outras artes, também era poeta e músico ativo. Seu principal tema sempre foi a criação “que vive como gênese, sob a superfície do visível da obra”.

E é o próprio Paul Klee que afirma sobre a tradução de uma arte por outra:

Recentemente traduzi uma composição musical em linguagem plástica. Portanto agora posso imaginar também o inverso (..) e perguntar como nós, (...) seríamos também ouvidos na forma de música. I dream of a work of great breath, ranging through the whole range of element, object, meaning and style.⁶¹⁴

Em seu sonho com uma obra de ampla respiração, que compreenda todo o âmbito do elemento, do objeto, do significado, do estilo Paul Klee, revela seu desejo de plenitude e de universalidade artística. Mas como ele mesmo diz, em *Sobre a Arte Moderna*, “nos faltam os meios para discutir sinteticamente uma simultaneidade pluridimensional”⁶¹⁵, idéia que ele desdobra poeticamente. Em seu poema, o pintor sonha dentro da morada do estudioso, e revela seu profundo desejo de tecer e de compreender as relações na secreta história da mente através do visível, da forma exteriorizada da arte.

O poema (escrito pelo pintor) fala sobre as limitações humanas de tornar visível, através da arte, a “história secreta da mente”. Os sentidos apenas conferem ao homem “os elementos abstratos da linguagem”. Mas embora a fala seja obscura, ela canta e torna visível, através do trabalho do artista que fia e tece sua expressão, mesmo “assombrada pela face humana.” E na

⁶¹⁴ KLEE, P. *Sobre a arte moderna*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001. p. 51.

⁶¹⁵ Assim diz o poema *The painter dreaming in the scholar's house*:

Being a man, and not a god, he stands
 Already in a world of sense, from which ‘
 He borrows, to begin with, mental things,
 Chiefly, the abstract elements of language:
 The point, the line, the plane, the colors and
 The geometric shapes. Of these he spins
 Relation out, he weaves its fabric up
 So that it speaks darkly, as music does
 Singing the secret history of the mind.
 And then in this the visible world appears,
 And it does do, mountain, flower, cloud and tree,
 All haunted here and there with the human face,
 it happens as an accident, although
 the accident is of design. It is because
 language first rises from the speechless world
 that the painterly intelligence
 can say correctly that he makes his world. (Paul Klee)

obra de arte ele constrói seu mundo.

Sua intimidade com a pintura, a poesia e a música, resultou também em uma produção teórica sobre as artes, especialmente em *Confissão Criadora* e em *Sobre a Arte Moderna*, textos os quais, postos em relação com o ensaio *The Relations Between Poetry and Painting*⁶¹⁶ e com o poema *Modern Poetry*, de Wallace Stevens, com a *A Gramática da Criação – o futuro da pintura*, e *O Espiritual na Arte*, de W.Kandinsky, com o texto *El Aparente y el Concreto em el obra de Arte*, e *Universalismo Constructivo, Mística de la Pintura*, de J.Torres Garcia, com *La Aventura Intelectual de Figari*, de Angel Rama, e *A Tarefa do Tradutor* de W.Benjamin, que percorre intertextualmente as inferências (e referências) sobre a arte e a tarefa de traduzir, configuram uma moldura epistemológica de uma “estética cruzada” nessa “indissociável conjunção do verbal com o visual” “no interior do objeto artístico, visto então como um lugar de passagem, um limite, uma simbolização desse limite”, como afirma Lisa B de Behar em seu artigo sobre Joaquin Torres Garcia⁶¹⁷.

Em uma metáfora sobre árvore, raízes, tronco e copa, Paul Klee sintetiza sua visão da função e da posição do artista (no qual incluímos o tradutor) como mediador no processo de criação. O artista ocupa o lugar de tronco. “Das raízes afluem as seivas vitais que passam através dele e através de seus olhos. Pressionado e movido pelo poder desse fluxo, ele encaminha o que vê para a obra. Assim como a copa da árvore se desdobra visivelmente para todos os lados, no tempo e no espaço, as mesma coisa acontece no caso da obra e da arte”.

Não se trata aqui de contrariar os princípios de Mallarmé e de Joaquin Torres Garcia de que poesia é feita de palavras, e de que pintura é feita com tons e linhas, mas de, justamente, ao contrário, atribuir o estatuto de essencialidade às diferenças sem as quais se torna impossível pensar a tradução. Se tradução é a prática da diferença, não será pelo jogo ilusório das equivalências perfeitas que tentaremos trabalhar sobre a hipótese da tradução entre essas duas linguagens.

Tentamos, sim, abrir um espaço para a confluência de conceitos e práticas teóricas de poetas-pintores e pintores-poetas que direcionaram sua arte e reflexão teórica, paralelamente,

⁶¹⁶ The Museum of Modern Art, 1951. New York.

⁶¹⁷ BEHAR, L. B. de. *Art from the Río de la Plata*. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953. The Americas Society. New York, September 11, 2001.

para a compreensão dessas possibilidades do dizer e do mostrar artístico enfocando, simultaneamente o processo de abstração pré-textual, no qual a percepção das correspondências ainda em estágio de pré-representação, em plena experiência da virtualidade, e os desdobramentos do processo de leitura pós-textual, onde o objeto artístico em si, tela ou texto, configuram-se não como produto, texto de chegada, mas como passagem, como condutor da seiva, tal qual a imagem que Paul Klee constrói do próprio artista.

E, nesse espaço aquém e além da palavra, aquém e além dos tons e linhas, procuramos entender o “processo interior” (Klee), a “ressonância interior” da dimensão espiritual (Kandinsky), a “construção mental” de uma unidade abstrata”, (Joaquín Torres García) que buscam, idealmente, voz e visibilidade na “cor pura” (Klee), da pintura pura (Kandinsky), na poesia pura (Mallarmé, Valéry, e Allan Poe), e que sonham sobreviver, eternamente retraduzidos na “língua pura” (Benjamin). Ou, como bem sintetiza Jean Bessière em *Les Droits du Visible*, uma “estética pura”, o visível que compreende as formas e expõe também seus constantes transbordamentos.

Ora, falar de tradução artística implica, necessariamente, constatar os processos de significação que acompanham os excessos, e as “deformações” do objeto traduzido⁶¹⁸. O que cada um desses artistas acima referidos entende pelo adjetivo “pura” tem sido objeto de muita polêmica, e não se trata aqui de fazer tabula rasa sobre tais argumentos, mas de propor uma discussão sobre esse um tema instigante que, se for devidamente encaminhado e desenvolvido, buscando a “medida harmônica” entre a razão e o mistério, pode nos colocar em condições de “respirar mais amplamente”, (Klee), deixar o espírito fluir além da forma, tocar o milagre.

Dizer o indizível, mostrar o que insiste em se manter oculto, traduzir o intraduzível, em estéticas cruzadas, puras ou deformadas, parece-nos que reside aí uma via para a transcendência e para a sobrevivência das nossas humanidades, nessa grande “aventura intelectual”, como define Angel Rama⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Refiro-me aqui ao conceito de “deformação” de Henri Matisse, tal como é definido em *Reflexiones sobre el Arte*. Emecê, Buenos Aires, 1998.p.394-5.

⁶¹⁹RAMA A. *La Aventura Intelectual de Figari*. Montevideo: Ediciones Fabula, 1951. p. 88, onde afirma: “fora dos acertos e erros, é o sentido íntegro da aventura de um artista o que devemos evocar (...). Em um pequeno país da América do Sul, um artista tentou a experiência total da arte, tanto na literatura como na pintura e na crítica de arte, realizou uma obra que manifesta (...) uma vigorosa personalidade, que sustem e vivifica sua obra artística. Ao analisar seus escritos e seus quadros encontramos na sua plenitude (...) com seu afã clarificador e simplificador, de uma decidida aventura da inteligência”.

Wallace Stevens complementa essas afirmações de Rama, ao afirmar que poeta e pintor, da mesma forma, vivem e trabalham em meio a uma geração que experiencia uma pobreza essencial, apesar da fortuna. A extensão da mente para além da dimensão da mente, a projeção da realidade para além da realidade, a determinação para percorrer o espaço, seja ele qual for, a determinação de não ser confinado, o resgate do contentamento, a intensidade do interesse, a alargamento do espírito em qualquer tempo, essas são as unidades, as relações a serem resumidas como sendo de “capital importância no momento” para manter-nos capazes de, como disse Rilke para Paul Klee, “achar tudo inesgotável, sem desgaste da alegria e da tensão do eterno recomeço, sentir-se espaço de passagem por onde a seiva e a respiração transitam, agentes da continuidade, tarefas do pintor, do poeta, do tradutor”.⁶²⁰

Tecemos esse comentário em torno de Paul Klee, assim como poderíamos tê-lo feito em torno de Kandinsky, Baudelaire, Delacroix, Turner, Constable ou Wordsworth, J. Torres Garcia, Francisco Matto, Figari, René Char, Matisse, Wallace Stevens ou Elizabeth Bishop. A lista se estende a tantos outros: são muitos os poetas e pintores cujas obras revelam múltiplas pertencas a diferentes campos artísticos, poetas pintores, pintores poetas, poetas e pintores músicos. O trânsito por diferentes linguagens lhes confere, também, autoridade para teorizar sobre o assunto. Além das obras artísticas, deixam-nos também ensaios, diários, manuscritos não publicados, anotações, recortes ou simplesmente seus próprios percursos de vida, verdadeiras autobiografias artísticas, que beiram o ficcional e o teórico, e que são testemunho incontestável das correspondências, transposições, transcrições, traduções entre a arte da poesia e da pintura.

⁶²⁰ “Poet and painter alike live and work in the midst of a generation that is experiencing essential poverty in spite of fortune. The extension of the mind beyond the range of the mind, the projection of reality beyond reality, the determination to cover the ground, whatever it may be, the determination not to be confined, the recapture of excitement and intensity of interest, the enlargement of the spirit at every time, these are the unities, the relations, to be summarized as paramount now.”

7.2 A SÍNTESE LÍRICA DE DANÚBIO GONÇALVES: ARTE, POESIA E SUBJETIVIDADE COMO MEDIAÇÃO NO PROCESSO DE TRADUÇÃO ARTÍSTICA

*A few clouds spill over the top of the mountains exactly like waterfalls
In slow motion.*
Elizabeth Bishop⁶²¹

There are so many places I'll never go back to. I change, the places change.
Elizabeth Bishop⁶²²

Minhas poesias, odes estimulantes à pulsação de minha arte.
Danúbio Gonçalves

*Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito.*⁶²³

⁶²¹ *One Art*. Op. cit.

⁶²² Unknown source. Folder 92.6. Vassar College Library Special Collections.

⁶²³ Frase escrita sobre o vidro da janela do estúdio de Danúbio Gonçalves.

Para Leon Battista Alberti, a idéia de pintura como uma janela corresponde a uma intersecção da pirâmide visual; a parede ou tábua em que se desenha ou pinta são consideradas um intersecção dessa pirâmide, como um vidro translúcido. É o enunciado do quadro-janela através do qual se vê o mundo figurável, onde se simula a terceira dimensão. O desenho, a cor e o claro-escuro recobrem as partes “circuncisão”, “composição” e “recepção de cores”, além da operação retórico-poética que as intercepta e interpreta⁶²⁴, com a qual podemos relacionar a forma como Danúbio Gonçalves traduz a leitura que faz da poesia de Elizabeth Bishop para a pintura.

Diferentemente dos outros artistas comentados anteriormente nesse trabalho, Danúbio não traduz um poema. Sua versão resulta numa síntese de fragmentos de imagens e de símbolos de diferentes textos, compostas de tal forma que nos abre uma janela iluminada para a poesia de Elizabeth Bishop, descortinada sobre um espaço outro de criação, o da simultaneidade plana da tela. Nos delicados filigranas, signos visuais desenharam o vocabulário dos textos. Suspensos entre a janela e a montanha, as grafias do poeta e do pintor se confundem numa escritura colorida contra o eco da poesia.

“A maior obra de um pintor não é um colosso, mas uma história”, diz Alberti, e a composição, não trata apenas de superfícies; abarca a história, o mais elevado dos objetos do pintor. É um conceito central que explicita o *ut pictura poesis* horaciano uma vez que põe em paralelo a poesia e a pintura. O texto literário determina-se, portanto, por propriedades do discurso do poeta e do orador, razão pela qual Alberti exorta os pintores a freqüentá-los.

Se Elizabeth Bishop sempre freqüentou os pintores, Danúbio Gonçalves também freqüenta a literatura, e sua intimidade com as letras e com as artes plásticas se faz visível no lirismo e na sensibilidade com os quais traduz a poesia de Elizabeth Bishop. É ele próprio que declara: “A literatura muito me ajudou. A poesia de Drummond de Andrade, Pablo Neruda, Cecília Meireles, Rimbaud”⁶²⁵, e ressalta o entrelaçamento dos dois fazeres artísticos na sua

⁶²⁴ Ver Introdução de Leon Kosovitch. In: ALBERTI, L. B. Op. cit, p. 16.

⁶²⁵ “Também Manuel Bandeira, Mario Quintana, Ascenso Ferreira, Fernando Pessoa, Vinícius de Moraes, etc. etc, fizeram parte do meu universo de leituras. Livros de Dostowiewski, Émile Zola, Cervantes, Herman Hesse, Gilberto Freire, Monteiro Lobato, Gorki, Machado de Assis, Eça de Queirós, Lygia Fagundes Telles, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Anaïs Nin, Henri Miller, Shakespeare, Maupassant, Proust, Freud, Victor Hugo, Jorge Amado, Sartre, Simone de Beauvoir, Clarice Lispector, Mario de Andrade, Caio Fernando Abreu, Tolstoi, James Joyce, Aldous Huxley, Guimarães Rosa, Erico Veríssimo e Luiz Fernando Veríssimo. Despretenciosamente poderia ter sido escritor” (...). GONÇALVES, D. *Do conteúdo à pós-vanguarda*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. p. 26.

arte: “minhas poesias,” diz ele são “odes estimulantes à pulsação da minha arte”⁶²⁶. Sua vivência artística plurivalente, da pintura, do desenho, da gravura, da poesia e do ensaio, sem dúvida, lhe amplia a visão da Arte nos seus diversos modos de expressão, e lhe mantém abertos os canais de recepção e de produtividade. A partir dessa múltipla competência, Danúbio demonstra transcender o particular e atingir uma consciência da universalidade e da função da arte:

Seria impossível varrer o acalanto sensitivo da arte, com algo supérfluo ao ser racional. Sua presença é tão importante quanto o calor solar na sobrevivência espiritual dos sensíveis.⁶²⁷

E, ao declarar que “o lirismo e a sensualidade, áurea transcendental subjetiva, brotam no melhor do meu trabalho”⁶²⁸, e que “o realismo da arte antiga e o magistral padrão técnico dos mestres, a força humanística das obras, foram bússola e parâmetros para meu caminho até hoje (...)”⁶²⁹ contra uma “arte apressada, crua, vendida no mercado um tanto verde e passageira”⁶³⁰, é o próprio artista que orienta nosso comentário sobre a tradução que faz da poesia de Elizabeth Bishop.

À primeira vista, Danúbio traduz apenas as primeiras linhas do poema *Questions of Travel*, mas as sutilezas do jogo de cores, formas e planos de sua perspectiva remetem-nos a outros textos e a símbolos recorrentes ao longo de toda a sua produção poética. Sua tela resulta numa *assemblage* de imagens percebidas em, por exemplo, *The Shampoo*, *Questions of Travel*, *Song for a Rainy Season*, *The Riverman*, *Sestina*, *Brazil, January 1, 1502* e *Going to the Bakery*, de Elizabeth Bishop, que se entrecruzam, sobrepõem-se, entrelaçam-se com o deslocamento do olhar entre os diferentes planos da perspectiva. Constelados sobre o plano, formam uma síntese de fragmentos poéticos percebidos e recriados com lirismo e sensualidade, dentro de um padrão técnico de um mestre do desenho e da cor, cujo engenho e arte restituem-nos a força humanística e a poesia que transcende a paisagem física descrita nos poemas, numa pequena janela aberta para a luz e para a cor. É uma imagem pequena, insinuada por linhas tênues, através da qual, no entanto, o espaço é transgredido, o infinito descortinado, como diz Baudelaire ao comentar como percebemos o infinito melhor através de uma pequena fresta:

⁶²⁶ Idem, p. 7.

⁶²⁷ Idem, p. 91.

⁶²⁸ Idem, p. 62.

⁶²⁹ Idem, p. 48.

⁶³⁰ Idem.

Have you ever noticed that a section of the sky seen through a vent or between two chimneys or two rocks, or through an arcade, gives more a profound idea of the infinite than a great panorama seen from the top of a mountain?⁶³¹

A visualidade, a delicadeza e a força expressiva da poeta estão dispostas neste pequeno grande espaço sob uma aparente imobilidade da pintura de Danúbio. A força expressiva do jogo da composição e da perspectiva, as cores que se derramam sobre as formas delineadas imprimem a vibração dos movimentos da natureza que visualizamos ao ler o poema. A força telúrica apreendida no detalhe, como o movimento das cachoeiras, dos riachos apressados para chegar ao mar, da pressão das nuvens sobre o topo das montanhas, “viajando, viajando”; o canto das águas soando através das costelas das samambaias gigantes, o vapor subindo e envolvendo a casa e as rochas (*Song for a Rainy Season*), a luz da lua brilhando sobre o rio, a imersão nas águas do grande rio (*The Riverman*), numa paisagem onde cada polegada é coberta de folhagem, com folhas gigantes, azuis, verdes e monstruosas em relevo e flores, muitas flores, como se fosse uma pintura ainda úmida e liberada da moldura (*Brazil January I, 1502*). E a sensação de girar ao longo das veias do rio em busca do puro elixir, tudo sob o magnetismo e o encantamento da lua (*The Riverman, The Shampoo*), ou de pequenas luas que caem como lágrimas das páginas escritas de um velho almanaque pendurado sobre o fogão (*Sestina*).

Assim como a poeta integra a força da natureza e a amplidão da paisagem com símbolos da domesticidade e do aconchego, dispersos e entrelaçados em diferentes poemas, Danúbio não traduz, um único um poema, pois, através de sua pintura, projeta luz sobre o universo poético de Elizabeth Bishop. Ao mesmo tempo que comprime as imagens dentro do espaço físico delimitado da tela e do espaço simbólico compartilhado com a poeta, também deixa explícita a transgressão dos limites das linhas do retângulo. A janela é mediação entre o dentro e o fora, entre a focalização nítida dos sentidos das palavras, e o embaralhamento da percepção perante complexidade da paisagem exterior e interior, síntese desses dois espaços infinitos.

Como diz Carlos Scarinci,

Danúbio sente a necessidade de criar uma literatura através de imagens, usa as cores para articular discursos, e mesmo com uma explosão de cores, nos faz compartilhar com ele seu olhar suave sobre a força telúrica, (...)“explorando formas e relações ao

⁶³¹ BAUDELAIRE, C. Lettres. In: BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. p. 322.

mesmo tempo biomicroscópicas e macroastronómicas a expressar um cosmo ambíguo, síntese de dois infinitos⁶³².

Nessa relação verbal-pictórica, no entanto, um código não apaga o outro; através da função mediadora da tradução, as duas formas de expressão tramam-se no interior de um único sistema de significação, onde o literário assume definitivamente seu caráter visual e o pictórico a sua natureza discursiva.

Danúbio, pintor e escritor, ao traduzir a poesia para a tela, apreende e expressa não só a gramática da criação de Elizabeth Bishop. A luz projetada pelo olhar do pintor atravessa as palavras que, como prismas cristalinos, refratam as cores e formas imanentes de seu raio original e, nesse entrecruzamento de luzes, nessa *transposition d'art*⁶³³, a visibilidade do poema assume sua materialidade, estende-se sobre o espaço da tela e se dispõe ao olhar, como uma escritura pictórica, onde o literário é internalizado de tal forma que reencontra o efeito da palavra no espaço iluminado da pintura.

Danúbio recria, na sua escritura pictórica, a carga semântico-simbólica dos poemas (a lua, a água, as montanhas, a vegetação intensa e impactante, os interiores domésticos, a janela, e principalmente, a dialética entre o mundo exterior e o doméstico), assim como a sintaxe coordenativa, característica de Elizabeth Bishop, e os rearticula no plano simbólico da sua pintura de maneira que, ao mesmo tempo que é fiel à arte da poeta, também o é a si mesmo e à sua forma de ver e de se expressar. Sua composição resulta, como afirma G. Steiner, em um “ato de reafirmação interpretativa na qual o signo verbal é iluminado, ou desconstruído por um signo não-verbal com sua própria sintaxe formal, (...) em um construto no qual original e tradução coexistem em simultaneidade ativa”⁶³⁴, “(...) manifestando o *continuum* entre ambos, a modulação entre um e outro que está na fonte de todas as artes”.⁶³⁵

⁶³² GONÇALVES, D. *Danúbio Gonçalves- caminhos e vivências*. p. 16.

⁶³³ BERGER, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris: Armand Colin, 2004. p. 183. O princípio de Transposição da Arte, segundo Berger, trata-se da do trabalho do escritor, por exemplo, encontrar através dos meios de sua linguagem, o equivalente mais exato possível do efeito estético produzido pela obra inspiradora., que deverá ser recriada através dos meios de outra arte, cujo mestre maior, é Charles Baudelaire, cujas fontes pictóricas são explícitas nos poemas. Dominique Lévy-Eisenberg, em seu livro *Lire Matisse- La pensée des moyens* (L'Harmattan, 2005. p. 7) também se refere ao conceito de transposição da arte (ou la traduction): “la peinture, est tournée en texte et se présente comme la transposition ou la traduction en Clair d'une pratique rendue intelligible au moment même où elle fait l'objet d'une transcription”, o que nos permite também pensar ao inverso em relação ao texto ser “transposto” em pintura, uma vez que tal conceito permite pensar as duas linguagens como comparáveis.

⁶³⁴ STEINER, G. *After Babel*. p. 419.

⁶³⁵ Idem. p. 471.

Sua tela manifesta os dois planos espaciais: o exterior e o interior. A força das cachoeiras escorrendo pela montanha, o encantamento da lua, a vegetação agigantada pela perspectiva, objetos referenciais do aconchego e do fazer doméstico, tudo cabe na pequena grande janela de Danúbio Gonçalves. Na verdade, Danúbio traduz de tal forma todos esses elementos da poesia de Elizabeth Bishop, que aproxima o olhar da poeta do olhar do espectador, dispondo-o à apreensão mais direta que a pintura possibilita. Rios, nuvens, montanhas todos escorrem para dentro desse espaço, quase ao alcance da mão, materializando a metáfora verbal na textura acessível da tela: mesclando-os harmonicamente com o interior. E, entrelaçando os planos através da força da perspectiva e da composição, Danúbio realiza essa síntese em um texto sucinto, mas que emerge como uma tradução iluminadora do texto original. O pintor adentra o espaço interior, apropria-se do olhar da poeta e “rearticula seu discurso pictórico forte, terno, apaixonado e lírico”⁶³⁶. A tela de Danúbio, portanto, torna-se emblemática dos sentidos da tradução artística defendida nesta tese: longe de ser uma traição, ou de reduzir-se a uma versão bela e infiel dos poemas acima referidos, ela nos remete à poesia, que se impõe como matriz original fortalecida, ampliada, valorizada, restituindo⁶³⁷ – se não à poeta, que um dia expressou sua tristeza de não poder voltar a certos lugares que muito amou – à sua arte a possibilidade do eterno retorno a si mesma através de diferentes percursos de leitura, de tradução, como prova de fidelidade às suas essencialidades.

Os diferentes planos entremeados visual e simbolicamente, com sutileza e delicadeza de traço, traduzem muito adequadamente o cuidado da poeta em definir os mínimos detalhes dos objetos descritos, com olhar quase microscópico. Danúbio retraça, no desenho da vegetação, a delicadeza e a minúcia das descrições de Elizabeth Bishop. Igualmente, a força descritiva da paisagem impactante da mata virgem é representada pelo pintor pela imposição das cores, sugerindo a pulsão incontrolável das forças da natureza descrita nos poemas. Os três planos da imagem pintada denotam três níveis de apreensão do real: no primeiro plano, os objetos domésticos denotando o espaço harmonizado, a beleza, o trabalho, a segurança e a proteção do interior da moradia. No segundo, a vegetação nativa, livre e pujante entre um plano e outro, selvagem, porém não inacessível, e, no terceiro, a natureza na sua dimensão absolutamente incontrolável, uma metáfora visual que apreende e recria a inquietude do olhar

⁶³⁶ VERISSIMO, Erico. Catálogo da Exposição no ICBNA de Porto Alegre, outubro de 1971. In: GONÇALVES, D. *Caminhos e Vivências*. p. 135.

⁶³⁷ Referimo-nos aqui a o conceito de George Steiner, de tradução como restituição. Ver STEINER, G. *After Babel*.

da poeta, sempre voltado para os espaços inatingíveis das geografias íntimas/próximas e para os horizontes diluídos das geografias distantes.

É curioso o fato de que o atelier onde a poeta trabalhou, enquanto viveu no Rio de Janeiro e em Petrópolis⁶³⁸, tenha sido um lugar fortemente marcado pelo impacto visual da paisagem que adentrava sua janela, e que, no atelier de Danúbio Gonçalves, a luz seja filtrada por fragmentos de poemas escritos sobre a vidraça.

O atelier onde Elizabeth Bishop trabalhava, na época em que escreveu os poemas acima referidos, talvez tenha sido um dos lugares mais importantes na sua vida de poeta. Encravado contra a montanha, perante uma paisagem deslumbrante, esse pequeno espaço representava muito para ela:

I have a “studio”— I can’t believe it yet at all I just go and sit in it and look around (...). There’s one large room with a fireplace. Lota found a rock somewhere that in gray-blue with mica in it, extremely pretty, and had to make with it out of that-whitewashed walls and a herringbone brick floor. Then there is a small bathroom and kichenette with a pump and a Primus stove for tea, etc. It [the studio] is way up in the air behind the house, overlooking the waterfall. I have all my books together for the first time in ten years; all my papers, etc.⁶³⁹

A “*room of her own*”, através de cuja janela tinha o mundo ao seu dispor, ao alcance de seu olhar e de sua mão:

Brazil, where a cloud is coming in my bedroom window right this minute⁶⁴⁰

The intimacy with the clouds (...) I like it so much I don’t want to move⁶⁴¹

I like it so much that I keep thinking I have died and gone to heaven, completely undeservedly⁶⁴²

(...) and the pressure of so many clouds on the mountaintops
Makes them spill over the sides in soft slow-motion
Turning to waterfalls under our very eyes.⁶⁴³

Se a geografia física do lugar lhe permitia, então, ver o mundo de uma perspectiva privilegiada, totalmente imersa na natureza e protegida pelo aconchego do lugar, cercada por seus livros, o distanciamento e a reclusão também lhe criaram condições de revisitar suas memórias e de voltar a escrever.

⁶³⁸ Período em que escreveu os poemas aqui comentados.

⁶³⁹ BISHOP, E. *One Art - The Selected Letters*. p. 252.

⁶⁴⁰ Idem. p. 236.

⁶⁴¹ Idem. p. 237.

⁶⁴² Idem. p. 251.

⁶⁴³ BISHOP, E. Song for a Rainy Season. In: *The Complete Poems*. p.101.

O atelier de Danúbio Gonçalves, “um atelier-nave em capital sem porto”, com ampla vidraça, está povoado por ícones de suas múltiplas vivências: uma cabeça de boi, ferramentas, um ninho de vespas, um ferro de passar roupa antigo, papéis, livros, telas, muitas telas, gavetas cheias de mundo e uma imensa vidraça, atravessada por pedaços de poemas, sobre cujos traços o olhar do artista se estende à busca e seu porto “infinito”. Palavras empoleiradas, suspensas, empoeiradas, sustentadas por moléculas do tempo, como lentes de aumento, demarcam seu lugar interior; documentos verbo-visuais de um longo percurso de crenças artísticas de uma subjetividade enraizada nos ícones de sua identidade e iluminada pela luz do outro, dos grandes mestres da arte e da literatura, ou do homem comum, seja ele do distante e exótico Marrocos, sejam elas as meninas da praia de Torres, ou o trabalhador rural do interior gaúcho.

O que encanta e arrebatava na arte de Danúbio e de Elizabeth Bishop é justamente esse trânsito entre o universal e o local com a mesma autenticidade e com a mesma simplicidade daquele que ama e sabe fazer a ponte entre o saber e o viver, entre a sofisticação da civilização, entre formas diferentes de expressão, e o quanto isso pode determinar a forma de perceber o maravilhoso que existe no cotidiano. Assim como a arte de Elizabeth Bishop, seu olhar e sua arte projetam luz sobre a opacidade do real, dignificam a vida cotidiana e nos ajudam a transcender a dureza e a monotonia da matéria, reafirmando a própria crença de que o trânsito da sensibilidade por diversas formas da arte também expande nosso espaço interior, aproxima-nos da Beleza, tornando-nos mais felizes.

A dimensão na qual a tela de Danúbio e as palavras de Elizabeth Bishop se identificam não é a da cor, a da linha, a da letra ou o do som, mas a da subjetividade profunda do leitor/observador, onde as vibrações de timbre e de tonalidade são indiferentemente sonoras e luminosas, onde o mundo se equaliza nas vibrações da alma.

Sua tela, gerada como uma tradução da poesia de Elizabeth Bishop, é também a síntese do que tentamos demonstrar sobre as possibilidades de tradução entre a poesia e a pintura. É a arte traduzindo a Arte, desde sua origem mais verdadeira, atravessada pela sensibilidade, pelo saber fazer, e a plena convicção de que isso tudo importa e faz diferença para um viver mais pleno, livrando o homem do peso gratuito da materialidade, oportunizando-lhe formas de vivenciar sua transcendência. E, talvez o mais importante, ao penetrar na sensibilidade e no magnetismo do outro, sentir, compreender e recriar sua forma de ver o mundo, o tradutor desfruta do privilégio de aprender, nessa experiência conjunta, a expandir a sua visão do

mundo e do seu fazer artístico, e, ao somar a experiência da criação do outro com a sua própria, a participar duplamente do ato divino da criação.

Concluir dizendo que isso é privilégio de poucos, seria triste e frustrante. O percurso deste trabalho de tese delineou-se a partir da crença e do entusiasmo de que há múltiplas formas de reafirmar a vida, de criar e de recriar. Preferimos, portanto, afirmar que um trabalho como este se justifica não apenas como um exercício de reflexão, ou como construção de uma teoria, mas, principalmente, como estímulo para que tais questões, como a leitura, a interpretação e a tradução de textos artísticos, conforme concebidos e exemplificados aqui, passem a incorporar as práticas acadêmicas em centros educacionais formadores de jovens, de futuros professores, de artistas, de escritores de áreas do conhecimento como a arte e a literatura. E, assim concebidas e praticadas, que se tornem vias de acesso ao duplo prazer de ler e de recriar, a fim de que, em suas tarefas de ensinar, de traduzir, de criar ou recriar tornem-se agentes de disseminação do amor pelo Belo, pela Arte, pela Poesia, como reconstrutores incansáveis das embarcações fragmentadas – as únicas disponíveis – nas quais possamos transportar nossas subjetividades rotas, não, porém, como vasos de barro quebrados, mas como fragmentos de cristais que, mesmo estilhaçados, retêm, em cada mínimo fragmento, a capacidade de refletir a luz, e que, mesmo dispersos, cintilam em incontáveis e imprevisíveis direções e tonalidades, como ecos multicoloridos de nossa luz interior, seja na poesia ou na pintura, não importa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BIBLIOGRAFIA ELIZABETH BISHOP

BISHOP, E. *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Elizabeth Bishop and Emanuel Brasil, eds. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1972.

_____. *Brazil*. (With the editors of Life) Life World Library Series. New York: Time Incorporated, 1962.

_____. Dimensions for a Novel. *Vassar Journal of Undergraduate Studies* 8 (May 1934): 95-103.

_____. *Elizabeth Bishop: One Art*. Letters selected and edited by Robert Giroux. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994.

_____. *Exchanging Hats: Paintings*. William Benton, ed. (With an Introduction.) New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

_____. *Geography III*. London: Chato and Windus, 1977.

_____. *Geography III*. New York: The Noonday Press, 1997.

_____. Gerard Manley Hopkins: Notes on Timing in His Poetry. *Vassar Review* 23 (February 1934): 5-7.

_____. *O Iceberg Imaginário e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Poemas do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Time's Andromedas. *Vassar Journal of Undergraduate Studies* (1933): 102-103.

_____. *The Collected Prose*. New York: Farrar/ Straus/ Giroux, 1984.

_____. *The Complete Poems (1927 – 1979)*. New York: Farrar/ Straus/ Giroux, 1990.

_____. *The Diary of Helena Morley*. New York: The Noonday Press, 1995.

_____. *The Voice of The Poet*. New York: Random House AudioBooks, 2000.

_____. *Voices and Visions: Elisabeth Bishop (1911-1979)*. Mystic Fire Audio. New York Center for Visual History, 1996.

BISHOP, E. and MOORE, M. *The Psychodynamics of Creativity*. Princeton: Princeton U.P., 1993.

2. SOBRE ELIZABETH BISHOP

ALMEIDA, S. R. G. et ali. *The Art of Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALVAREZ, A. Imagism and Poetesses. In: *Kenyon Review*.

ANASTÁCIO, S. M. G. *O Jogo das Imagens no Universo da Criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: PUC-SP, 1998.

BLOOM, H. *Modern Critical Views: Elizabeth Bishop*. New York: Chelsea House Publishers, 1985.

COSTELLO, B. *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery*. Cambridge: Harvard U.P., 1991.

DICKIE, M. *Stein, Bishop & Rich: Lyrics of Love, War, & Place*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997.

DIEHL, J. F. *Elizabeth Bishop and Marianne Moore: The Psychodynamic of Creativity*. New Jersey: Princeton U.P., 1993.

FOUNTAIN, G. and BRAZEAU, P. *Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.

GABEIRA, F. *ETC & TAO*. (Zero Hora), 01 de abril de 1994.

GÓES, M. *Um Porto para Elizabeth Bishop*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2001.

GOLDENSOHN, L. *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*. New York: Columbia U.P., 1992.

GRAY, P. *She Mastered the Art of Losing*.

<http://projects.vassar.edu/bishop>

KALSTONE, D. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. New York: The Noonday Press, 1989.

KAPLAN, C. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke U.P., 1996.

LASKIN, D. *A Common Life: Four Generations of American Literary Friendship and Influence*. New York: Simon & Schuster, 1994.

LOMBARDI, M. M. *Elizabeth Bishop: The Geography of Gender*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.

_____. *The Body and the Song: Elizabeth Bishop's Poetics*. Carbondale: Southern Illinois U.P., 1995.

LOWELL, R. *A Portrait of the Artist in His Time*. London: Michael & BOYERS, Robert ed.. New York: David Lewis, 1970

_____. *Selected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

_____. Skunk Hou. In: *Selected Poems*. New York: Farrar, Strauss and Groux, 1977.

MARTINS, M. L. M. *Elizabeth Bishop and Carlos Drummond de Andrade: Verse / Universe in Four Acts*. Amherst: University of Massachusetts, 1999.

Material fotocopiado: Vassar College Library- Special Collections e Public Library- New York- Berg Collection

- MENIDES, L. J. and DORENKAMP, A. G. *“In Worcester, Massachusetts” Essays on Elizabeth Bishop*. New York: Peter Lang, 1999.
- MILLIER, B. C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of it*. California: University of Carolina Press, 1993.
- MONTEIRO, G. *Conversations with Elizabeth Bishop*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- PAULO, J. *O Brasil pelos Olhos de Bishop*. (Estado de Minas), 23 de maio de 1999, p. 8.
- PLIMPTON, G. *Escritoras e a Arte da Escrita*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- PRZYBYCIEN, R. *Tainted Paradise: Elizabeth Bishop’s Vision of Brasil*. *Revista Com Textos*, 4(1):19-25, 1992.
- PRZYBYCIEN, R. M. *Feijão Preto e Diamantes: O Brasil na Obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- RIGGS, S. *Word Sightings: Poetry and Visual Media in Stevens, Bishop, and O’Hara*. New York: Routledge, 2002.
- SCHWARTZ, L. *Annals of Poetry: Elizabeth Bishop and Brazil. “That Sense of Constant Readjustment”: Elizabeth Bishop’s North and South*. New York: Garland Publishing, 1987.
- SCHWARTZ, L. & ESTESS, S. P. *Elizabeth Bishop and her Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.
- SOUZA, O. D. *Paixão Tropical*. (Veja), 29 de novembro de 1995, p. 134 – 136
- STEVENSON, A. *Letters from Elizabeth Bishop*. New York: Twayne Publishers, 1966.
- SÜSSEKIND, F. *As Aquarelas de Bishop*. (Jornal do Brasil), 12 de abril de 1997, p. 5.
- _____. *A Voz e a Série*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- SWENSON, M. *Dear Elizabeth: Five Poems & Three Letters to Elizabeth Bishop*. Logan: Utah State U.P., 2000.
- TRAVISANO, T. J. *Elizabeth Bishop: Her Artistic Development*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1088.

3. ESTUDOS LITERÁRIOS E ESTUDOS DA TRADUÇÃO

- ABRAHAM, N. *Rhythms: On the Work, Translation, and Psychoanalysis*. Stanford: Stanford U.P., 1995.
- AIXELÁ, J. F. Culture-Specific Items in Translation. In: *Translation, Power, Subversion*. Cleveland: Multilingual Matters, 1996.
- ALEXIEVA, B. A Cognitive Approach to Translation Equivalence. In: *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. London: Routledge, 1993.
- ALFA. *Revista de Lingüística. O texto; leitura e tradução*. São Paulo: Unesp, 1992.
- ALFARO, C. ‘The Sisters’, de James Joyce – Luz, Escuridão e Sentidos nas Traduções de José Roberto O’Shea e Hamilton Trevisan. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº II, 1997.

- ALVES, C. D. O. An Analysis of the Translation of a Study about the Travel and Tourism Industry in Latin America. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº II, 1997.
- ANAIS DO VI ENCONTRO NACIONAL DE TRADUTORES. *Integração via Tradução*. MILTON, J. & AUBERT, H., org. Humanitas: São Paulo, 1998.
- ANGORAN, A. A. Tradução Poética e Teoria Literária. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº I, 1996.
- ARROJO, R. Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda da Inocência. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº I, 1996.
- A Tradução: Alvos e Ferramentas*. IV Encontro Nacional de Tradutores. São Paulo: Universidade de São Paulo FFLCH/ DLM/ CET, 1990.
- AUBERT, F. H. *As (In)Fidelidades da Tradução: Servidões e Autonomia do Tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- AZENHA Jr., J. Tradução Técnica, Condicionantes Culturais e os Limites da Responsabilidade do Tradutor. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº I, 1996.
- BAKER, M. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge, 1994.
- BALLARD, M. *De Ciceron a Benjamin: Traducteurs, Traductions, Réflexions*. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1992.
- _____. La Traduction du nom Propre comme Négociation. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- BARBOSA, H. G. & NEIVA, A. M. S. Investigando o Processo Tradutório. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº II, 1997.
- BARNSTONE, W. *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven: Yale U.P., 1993.
- BARTHES, R. *S/Z: O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Uma Análise da Novella Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.
- BASSNETT, S. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- _____. The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator. In: *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- BASSNETT, S. & TRIVEDI, H. *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, 1999.
- BASSNETT-McGUIRE, S. *Translation Studies: Revised Edition*. London: Routledge, 1992.
- BASTIANETTO, P. C. *J.-P. Vinay, J. Darbelnet – Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais: Méthode de Traduction*. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- BELL, R. T. *Translation and Translating: Theory and Practice*. New York: Longman, 1991.

- BENHAMOU, A. F. Quel Langage pour le Théâtre? (A Propos de quelques Traductions d'Othello). In: *Palimpsestes – Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- BENJAMIN, A. Translating Origins: Psychoanalysis and Philosophy. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- _____. *Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words*. London: Routledge, 1989.
- BENJAMIN, W. The Task of the Translator. In: SCHULTE, R. and BIGUENET, J. *Theories of Translation*. Chicago: UCP, 1992.
- BERARDINELLI, C., et ali. *Fernando Pessoa, Martin Heidegger: O Poeta Pensante*. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.
- BERMAN, A. La Retraduction comme Espace de la Traduction. In: *Palimpsestes – Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- _____. *L'essence platonicienne de la traduction*. Collège international de philosophie, 1985.
- _____. *Les tours de babel*. Trans-Europ-Repress Mauvezin, 1985.
- BIRUS, H. Adorno's 'Negative Aesthetics'?. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- BORGES, J. L. La Música de Las Palabras y La Traducción. In: *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- BOYER, A. M. *Éléments de Littérature Comparée. III. Formes et Genres*. Paris: Hachette Livre, 1996.
- BRANDES, M. Comprehension, Style, Translation, and their Interaction. In: *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. London: Routledge, 1993.
- BRISSET, A. L'Identité Culturelle de la Traduction – En Réponse à Antoine Berman. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- _____. *Sociocritique de la Traduction: Théâtre et Altérité au Québec (1968-1988)*. Longueuil: Le Préambule, 1990.
- BRITTO, P. H. What Maisie Knew: Translating James's Late Style. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, n° II, 1997.
- BRUNEL, P. et ali. *A Crítica Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BUDICK, S. Tradition in the Space of Negativity. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- CACHIN, M. F. 'C'est loin l'Amérique?' ou la Traduction Transatlantique. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- CAMPOS, H. D. *A Bíblia é uma Partitura*. Entrevista a Marcos Faerman e Julio Nobre. Revista Shalom, n.300, ano 28
- _____. A Língua Pura na Teoria da Tradução de Walter Benjamin. In: Revista USP 33. São Paulo: USP, 1989. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Da Actualidade de Goethe. Luz: A Escrita Paradisiaca*. Colóquio de Letras n. 28, 1975.
- _____. Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: *Boletim Bibliográfico. Vol. 44*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1983.

- _____. Das 'Estruturas Dissipatórias' à constelação: A transcrição do lance de dados de Mallarmé. In: COSTA, L.A.D. org. *Limites da Traduzibilidade*. Salvador: Edufba, 1996.
- _____. *Edgar Allan Poe: Uma Engenharia de Aversos*. Colóquio de Letras n. 3, 1971.
- CAMPOS, V. M. D. A Tradução como Processo Revelador dos Traços Estilísticos em Contos Gauchescos de Borges. In: *O Ensino da Tradução - 3º Encontro Nacional de Tradutores*. Porto Alegre: UFRGS, 1989.
- CARVALHAL, T. F. A Tradução Literária: O Legado de Theodemiros Tostes. In: *O Ensino da Tradução - 3º Encontro Nacional de Tradutores*. Porto Alegre: UFRGS, 1989.
- _____. Encontros na Travessia. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 7. Porto Alegre: Abralic, 2005.
- _____. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- _____. *Literatura Comparada e Literaturas Estrangeiras no Brasil*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 3. Rio de Janeiro: Abralic, 1996.
- _____. *O Próprio e o Alheio: Ensaio de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CHAMBERLAIN, L. Gender and the Metaphorics of Translation. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- CONLEY, T. Colors in Translation: Baudelaire and Rimbaud. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- COSTA, W. C. Borges and Textual Quality in Translation. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº I, 1996.
- _____. Textual Norms in Source and Translated Texts. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº II, 1997.
- CULLER, J. *On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the Critical Tradition*. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- DE GRÈVE, C. *Éléments de Littérature Comparée: II. Thèmes et Mythes*. Paris: Hachette Livre, 1995.
- DELISLE, J. & WOODSWORTH, J. *Translators through History*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company and Unesco Publishing, Vol. 13, 1995.
- DÉPRATS, J. M. *Traduire une Langue Duelle: Le Cas de l'Anglo-Irlandais de Synge dans The Playboy of the Western World*. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- DERRIDA, J. *How to Avoid Speaking: Denials*. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- _____. *Monolingualism of the Other or The Prosthesis of Origin*. Stanford: Stanford U.P., 1998.
- DUARTE, R. *O Belo Autônomo: Textos Clássicos de Estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- DURISIN, D. *Les Communautés Interlittéraires Spécifiques 2*. Bratislava: Veda Éditions De l'académie Des Sciences Slovaque, 1991.

- ECO, U. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge U.P., 1992.
- _____. *La Búsqueda de la Lengua Perfecta*. Paris: Seuil, 1998.
- _____. *Mouse or Rat. Translation as Negotiation*. London: Phoenix, 2004.
- ESTEBAN, C. *Crítica da Razão Poética*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EVEN-ZOHAR, I. *The function of the Literary Polysystem in the History of Literature*.
- _____. *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*.
- _____. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. Tel Aviv: 1977.
- FIGUEIREDO, D. D. C. An Analysis of Two Translations of The Pit and the Pendulum. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº I, 1996.
- FOLENA, G. *Volgarizzare e Tradurre*. Torino: Giulio Einaudi Editores, 1991.
- FRIEDRICH, H. On The Art of Translation. In: *Theories of Translation: An anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- FURLAN, M. A Missão do Tradutor – Aspectos da Concepção Benjaminiana de Linguagem e Tradução. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº I, 1996.
- GAGNEBIN, M. *L'Irreprésentable ou les Silences de l'Oeuvre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- GENETTE, G. *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil, 1994.
- _____. *L'oeuvre de L'art: La Relation Esthétique*. Paris: Seuil, 1997.
- GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge, 1993.
- _____. Translation, Counter-Culture, and The Fifties in the USA. In: *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- GONÇALVES, J. V. R. Heloísa Barbosa: Procedimentos Técnicos da Tradução. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- GORLÉE, D. L. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- GRESSET, M. *Retraduire, (re)mettre en Scène – L'Exemple de Sanctuary*. In: *Palimpsestes – Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- GRIMM, E. Humor and Equivalence at the Level of Words, Expressions, and Grammar in an Episode of 'The Nanny'. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº II, 1997.
- HARTMAN, G. H. The Discourse of a Figure: Blake's 'Speak Silence' in Literary History. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- HERMANS, T. Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework. In: *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- _____. *Translation's Other*. London: University of London, 1996.
- HOLMES, J. S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

- HOLLANDER, J. *The Work of Poetry*. New York: Columbia U.P., 1997.
- ISER, W. The Play of the Text. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- ISRAEL, F. Shakespeare en Français: Etre ou ne pas Être?. In: *Palimpsestes – Traduction/ Adaptation*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- JOHNSTON, J. Translation as Simulacrum. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- KANDINSKY, W. *La gramatica de la creacion el futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- KERMODE, F. *Endings, Continued*. In: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford U.P., 1996.
- KRYSINSKI, W. *La théorie littéraire et la question du sujet*. Amsterdam: John Benjamins B.V., s.d.
- _____. Toward Defining Aesthetic Perception: Semiotics and Utopian Reflection. In: *New Literary History. Vol. 20*. Montréal: Offprint, 1989.
- _____. Subjectum comparationis: les incidences du sujet dans le discours. In: Angenot, M. et ali. *Théorie Littéraire*. Paris: PUF, 1989.
- LADMIRAL, J. R. Le Prisme Interculturel de la Traduction. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAMBERT, J. *Bibliographie: Traductions et Cultures*. Poetics Today. Vol. 2 (4), 1981
- _____. La Traduction. In: ANGENOT, M. et ali *Theorie Litteraire*. Paris: POF, 1989.
- _____. *Theorie de la Litterature et Theorie e la Traduction en France (1800-1850)*. Poetics Today, Vol. 2:4 (1981), 161-170.
- LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- LARBAUD, V. *De la Traduction*. Arles: Actes Sud, 1984.
- LECLERCQ, G. Traduction/ Adaptation/ Parodie – Traduire Alice en toute Justice. In: *Palimpsestes – Traduction/ Adaptation*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- LEDERER, M. Traduire le Culturel: La Problématique de l'Explicitation. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- LEFEVERE, A. *Programmatic Second Thoughts on "Literary" and "Translation"*. Poetics Today. Vol. 2:4 (1981). 39-50.
- _____. Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States. In: *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- _____. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- _____. *Translating Literature: The German Tradition – From Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum, 1977.
- _____. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum & Comp., 1975.

- _____. *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- _____. *Translation/ History/ Culture: A Sourcebook*. London: Routledge, 1992.
- LESSING, G. E. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1989.
- LEVINE, S. J. Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's *Inferno*. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- MALLARMÉ, S. *Les Poèmes d'Edgar Poe*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1995.
- MAY, R. *The Translator in the Text: On Reading Russian Literature in English*. Evanston: Northwestern U.P., 1994.
- MEHLMAN, J. Merrill's Valéry: An Erotics of Translation. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du Traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1999.
- _____. Traduction, Adaptation – Palimpseste. In: *Palimpsestes – Traduction/ Adaptation*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- MOUNIN, G. *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- NEUBERT, A. Translation as Meditation. In: KOLMEL, R.; PAYNE, J. *Babel – The Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Glasgow: Aberdeen U.P., 1989.
- NEUBERT, A. & SHREVE, G. M. *Translation as Text*. Kent: The Kent State U.P., 1992.
- NEWMARK, P. *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1993.
- _____. *Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1993.
- OLIVEIRA, S. R. D. A Tradução Intersemiótica: A Questão da Representação. In: *Literatura e Diferença*. Anais do IV Congresso Abralic. São Paulo: Abralic, 1994.
- OSEKI-DÉPRÉ, I. *Théories et Pratiques de la Traduction Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999.
- OTTONI, P. org. *Tradução: A Prática da Diferença*. Campinas: Unicamp, 1998.
- Palimpsestes*. "Retraduire – Textes de Référence". Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- Palimpsestes*. "Traduction/ Adaptation – Textes de Référence". Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- PAYNE, M. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- PAZ, O. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- PEYRÉ, Y. *Henry Michaux: Permanence de l'Ailleurs*. Paris: Librairie José Corti, 1999.
- PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'Intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- POUND, E. *A B C da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, sem data.
- _____. *Ensayos Literarios*. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.
- _____. *Translations*. London: Faber and Faber, 1984.
- PROUST, M. *Sobre a Leitura*. Campinas: Pontes, 1989.

- PYM, A. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.
- RABASSA, C. C. Politics and Religion: Burton's Translation of O Uruguai. In: *Translating Latin America: Culture as Text – Translation Perspectives VI*. New York: State University of New York, 1991.
- RABASSA, G. *The Ear in Translation*. In: *Conference on Literary Translation. The world of translation*. New York City: Pen American Center, 1970
- Revista Brasileira de Tradutores, nº 4. *Tradução e Comunicação*. São Paulo: Álamo, 1984.
- RICHARD, J. P. Traduire l'Ignorance Culturelle. In: *Palimpsestes – Traduire la Culture*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- ROBINSON, D. *The Translation's Turn*. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1991.
- _____. *Western Translation Theory: From Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- RODRIGUEZ, L. Sous le Signe de Mercure, la Retraduction. In: *Palimpsestes – Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- ROMANO-SUED, S. *La Escritura en la Diáspora: Poéticas de Traducción: Significancia, Sentido, Reescrituras*. Córdoba: Narvaja Editor, 1998.
- ROSE, M. G. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- SALLIS, J. *On translation*. Bloomington: Indiana U.P., 2002.
- SANTAELLA, L. *A Assinatura das Coisas: Pierce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- SÉRGIO, P. e SANTOS, N. D. *Literatura Comparada: Interfaces & Transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.
- SERRA, A. C. D. C. Análise e Comparação de Traduções: Um Enfoque Pragmático. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, nº II, 1997.
- SHUTTLEWORTH, M. & COWIE, M. *Dictionary of Translations Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- SIMON, S. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge, 1996.
- _____. The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- SNELL-HORNBY, M. *Translation Studies: An Integrated Approach. Revised Edition*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- STEINER, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford U.P., 1975.
- _____. *Presencias Reales*. Barcelona: Ediciones Destino S. A., 1992.
- STEVENS, W. *Collected Poems*. London: Faber and Faber, 1984.
- THEODOR, E. *Tradução: Ofício e Arte*. São Paulo: Editora Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- TISON-BRAUN, M. *Poétique du Paysage: Essai sur le Genre Descriptif*. Paris: Librairie A. – G. Nizet, 1980.

TOPIA, A. *Finnegans Wake: La Traduction Parasitée – Étude de Trois Traductions des Dernières Pages de Finnegans Wake*. In: *Palimpsestes – Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company and Unesco Publishing. Vol. 4, 1995.

_____. The nature and role of norms in literary translation. In: *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Benjamins Publishing Company and Unesco Publishing, 1980.

VEGLIANTE, J. C. *D'Écrire la Traduction*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

VENUTI, L. ed. I. U. Tarchetti's Politics of Translation; or, a Plagiarism of Mary Shelley. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.

_____. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.

_____. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.

_____. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

_____. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2001.

VIEIRA, E. R. P. ed. A Interação do Texto Traduzido com o Sistema Receptor: A Teoria dos Poli-Sistemas. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. André Lefevere: A Teoria das Refrações e da Tradução como Reescrita. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. História e Leitor: A Potencialidade da Estética da Recepção para a Contextualização da Tradução. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

VIEIRA, J. R. Duas Leituras sobre A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: G. T. Tradução, n° I, 1996.

WILLIS, S. Mistranslation, Missed Translation: Hélène Cixous' Vivre L'Orange. In: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.

4. TRADUÇÃO E FILOSOFIA

BACHELARD, G. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DERRIDA, J. *Acts of Literature*. London: Routledge, 1992.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Monolingualism of the Other OR The Prosthesis of Origin*. Trad. Patrick Mensah. Califórnia: Stanford U.P., 1998.

_____. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. London: Routledge, 1993.

- GADAMER, H. G. *Verdad Y Metodo: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1984.
- GARVER, N. et ali. *Derrida & Wittgenstein*. Philadelphia: Temple U.P., 1994.
- GLISSANT, É. *Poétique de la Relation*. Gallimard, 1990.
- GUTIÉRREZ, E. *Borges y los senderos de la filosofía*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2001.
- HEGEL. *Estética. A ideia e o ideal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- _____. *Identidad y Diferencia*. Trad. Helena Cortés y Auturo Leyte. Espanha: Del Hombre, 1988.
- _____. *L'Arte e lo Spazio*. Genova: Il malangolo, 1979.
- _____. *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1975.
- _____. *Sobre a Essência da Verdade*. Trad. Carlos Morujão. Portugal: Porto editora, 1995.
- HUNTER, J. F. M. *Wittgenstein on words as instruments: Lessons in Philosophical Psychology*. Edinburgh: Edinburgh U.P., 1990.
- JOST, W. and HYDE, M. J. *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time: A Reader*. New Haven: Yale U.P., 1997.
- LARUELLE, F. *As Filosofias da Diferença*. Trad. Antonio A. Magalhães. Portugal: Presses Universitaires de France.
- MORENO, A. R. *Os labirintos da linguagem*. São Paulo: Editora Moderna, 2000.
- MURDOCH, I. *Metaphysics as a Guide to Morals*. England: Penguin Books, 1992.
- PERLOFF, M. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- POLITZER, G. et ali. *Princípios Fundamentais de Filosofia*. Trad. João Cunha Andrade. São Paulo: Hermus.
- RUSSELL, B. *História da Filosofia Ocidental*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967; Livro Primeiro.
- _____. *História da Filosofia Ocidental*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967; Terceiro Livro.
- SCHOPENHAUER, A. *Sobre livros e Leitura*. Trad. Philippe Humblé a Walter Carlos Costa. Florianópolis: Paraula.
- _____. On language and Words. In: SCHULTE, R and BIGUENET, J. *Theories of Translation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- STEIN, E. *A questão do Método na Filosofia: um estudo do modelo heideggeriano*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- WITTGENSTEIN, L. *Zettel*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- _____. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1996.

5. POESIA e PINTURA

(Pseudo Aristotle) *De Coloribus*. In Aristotle, *Minor Works*, trans. W. S. Hett. Cambridge, Mass, 1935.

ABRAHAM, ed. *Rhythms: On the Work, Translatio, and Psychoanalysis*. Chicago: Stanford U.P., 1995.

ACTON, M. *Learning to Look at Paintings*. London: Routledge, 1997.

AICHER, O. *Analógico y Digital*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

ALBERT, L. B. *Da Pintura*. São Paulo: Unicamp, 1999.

BABBITT, I. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston: Houghton Mifflin, 1910.

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARRE, A. *La Perspectiva Curvilinea Del Espacio Visual a La Imagen Construída*. Barcelona: Paidós, 1985.

BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.

_____. *The Complete Verse*. London: Anvil Press Poetry, 1986.

BAXANDALL, M. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica. 1350-1450*. Madrid: La Balsa de La Medusa, 1996.

BEHAR, L. B. *Dos medios entre dos medios – sobre la representación y sus dualidades*. Argentina: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1990.

_____. *Regarder l'écriture - Looking at writing XVIth Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA/ICLA)*. South Africa: Pretoria, 1999.

_____. *Una retórica del silencio*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1984.

BENJAMIN, W. *Selected Writings. Vol. 2. 1927 – 1934*. Cambridge: Belknap Press Harvard U.P., 1995.

_____. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press Harvard U.P., 1999.

BERGEZ, D. *Littérature el peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.

BERNARDO, G. org. *As Margens de Tradução*. Rio de Janeiro: Editora Caete's, 2002.

BONNEFOY, Y. *L'Imaginaire Métaphysique*. Paris: Seuil, 2006.

BORGES, J. L. *Arte Poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

_____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecê, 1989

BOTTICELLI, S. *The Drawings for Dante's Divine Comedy*. London: Royal Academy of Arts, 2001.

BOZAL, V. ed. *Historia de Las Ideas Estéticas y de Las Teorías Artísticas Contemporáneas. Vol. I e II*. Madrid: Visor, 1999.

BRYSON, N. *Vision in Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven, 1983.

- _____. *World and Image: French Paintings of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge U.P., 1981.
- BUTZ, N. *Distorsión Constructiva. El Nuevo Concepto de la Composición y de la Perspectiva*. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1964.
- CARPI, M. *A força de Não Ter Força*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- _____. *Caderno das Águas*. Porto Alegre: WS, 1998.
- CARPINEJAR, F. *Biografia de Uma Árvore*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- _____. *Caixa de Sapato*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- CERVANTES, S. M. D. *Dom Quixote de La Mancha. Ilustrações de Gustave Doré*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, sem data.
- CHALUMEAU, J. L. *As Teorias de Arte*. Lisboa: Instituto Piaget, sem data.
- CLAIRE, H. G. *La Vida Oculta del Cuadro*. Barcelona: L.E.D.A. Las ediciones de Arte, 1971.
- CLARK, K. *Il Paesaggio nell'Arte*. Milano: Garzanti, 1962.
- COFFMAN, S. *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry*. Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1951.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Penguin, 1992.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.
- DERRIDA, J. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Dessin d'écrivains. Préface Pierre Beldond*. Paris: Ed. Du Chêne, 2003.
- DICK, A. *Grafias*. Porto Alegre: Inst. Estadual do Livro, 2002.
- DONDIS, D. *A Primer of Visual Literacy*. MIT Press, 2001.
- Dorés Illustrations for Don Quixote. A selection of 190 illustrations by Gustave Doré*. New York: Dover Publications, 1982.
- Dorés Illustrations for Dante's Divine Comedy – 136 plates by Gustave Doré*. New York: Dover Publications, 1976.
- Dorés Illustrations for Paradise Lost*. New York: Dover publications, 1993.
- DORRA, H. *Symbolist art Theories: A Critical Anthology*. London: University of California Press, 1995.
- DUFRENNE, M. *O Poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ELIOT, T. S. *The Love Song of Alfred Prufrock*. London: Selected Poems, 1980.
- FARAGO, C. J. *Leonardo Da Vinci's 'Paragone': A critical interpretation with a new edition of the text in the codex urbinas*. Leiden: E.J.BRILL, 1992.
- FILÓSTRATO. *Imágenes*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio Para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRAENKEL, E. *Les Dessins trans – conscients de Stéphane Mallarmé – a propos de la typographie de Un Coup de Dés*. Paris: Librairie Nizet, 1960.
- GADAMER, H. G. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.

- GAGE, J. *Colour and Meaning. Art Science and Symbolism*. London: Thames and Hudson, 1999.
- _____. *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson, 1999.
- GAGNEBIN, M. *L'irreprésentable: ou les silences de l'œuvre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- GENDRON, J. *Le visuel et la parole: in Behar, Lisa B. Entre Mitos & Conocimiento*. Montevideo: AILC, 2003.
- GENETTE, G. org. *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, 1992.
- _____. *La Relation Esthétique*. Paris: Seuil, 1997.
- _____. *L'Oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance*. Paris, Seuil, 1994.
- GENT, L. *Picture and Poetry, 1560-1620. Relation Between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*. Warwick: Leamington Spa., 1981.
- GIBBS, R. W. Jr. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: CUP, 1994.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press, 1977.
- _____. *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el Arte del Renacimiento, 2*. Madrid: Editorial Debate, 2000.
- _____. *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. *Nuevas Visiones de Viejos Maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 4*. Madrid: Editorial Debate, 2000.
- _____. *Temas de Nuestro Tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Editorial Debate, 1997.
- _____. *The Diversity of the Arts. The Place of the Laocoon in the Life and Work of G.E. Lessing*. In: *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*. 29-44 Ithaca: 1984.
- _____. *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon Press, 2000.
- GONÇALVES, A. J. *Laocoon Revisitado. Relações Homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. *Transição e Permanência. Miró/João Cabral. Da tela ao texto*. Iluminuras. 1989
- GONÇALVES, D. *Caminhos e Vivências*. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.
- _____. *Do Conteúdo à Pós-Vanguarda*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995.
- _____. *Ser ou não ser arte*. Porto Alegre: Editado pelo autor, 2003.
- GOODMAN, N. *Languages d'Art*. Nîmes: Ed. I. Chanbon, 1990.
- GROS-PIÉGAY, N. *Introduction à l'Intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- GUILLÉN, C. *On the Concept of Metaphor of Perspective in: Literature as System*. Princeton: Princeton U.P., 1971.

- HOLLANDER, J. *Vision and Resonance: two senses of Poetic form*. New York: Oxford U.P., 1975.
- HUNT, J. D. *Encounters: Essays on literature and the visual arts*. London: Studio Vista, 1971.
- JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1997.
- JAMES, H. *The Figure in The Carpet*. In James. H. *Complete Stories 1892 – 1898*. New York: The Library of America, 1996.
- JOCKEL, N. *Pieter Bruegel: Der Turmbau zu Babel*. New York: Prestel, 1997.
- KANDISNKY, W. *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *Lo Spirituale Nell'Arte. A cura di Elena Pontiguia*. Milano: Bompiani, 1989.
- _____. *Mirada Retrospectiva y otros textos 1912 – 1922*. Buenos Aires: Emegé, 2002.
- _____. *Punto y Línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 1998.
- KLEE, P. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1949.
- _____. *Sobre a Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- KERMODE, F. *Romantic Image*. London: Routledge & Kegan, 1986.
- LAND, N. E. *The Viewer as Poet: The Renaissance response to Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State U.P., 1994.
- LECLERCLE, F. Le paradoxe et le symtôme. In: BESSIÈRE, J. & PAGEAUX, D. H. *Perspectives Comparatistes*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.
- LE RIDER, J. *Les couleurs et les mots*. Paris: PUF, 1997.
- LESSING, G. E. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1984.
- LEVY, E. *Lire Matisse La Pensée des Moyens*. Paris: L'Harmattann, 2005.
- LICHTENSTEIN, J. *A pintura. Textos Essenciais. Vol. 1 O Mito da Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *A pintura. Textos Essenciais. Vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MANGUEL, A. *A History of Reading*. New York: Penguin Books, 1997.
- MALLARMÉ, S. *Collected Poems*. Berkeley: U.C.P., 1996.
- MALRAUX, A. *O Museu Imaginário: Arte e Comunicação*. Lisboa: Ed. 70, 2000.
- MARIN, L. La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin In: *Communications L'analyse des Images*. Paris: Seuil, 1970.
- MASSIRONI, M. *Ver Pelo Desenho*. São Paulo: M. Fontes, 1982.
- MATISSE, H. *Reflexiones sobre el Arte*. Buenos Aires: Emecé Ed., 1998.
- MATTO, F. *Poesias y Pinturas 1935 – 1945*. Montevideo: Galeria Oscar Prato, 2003.
- MEYER, A. *Relendo Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Revista Brama, 1950.
- MITCHELL, W. J. T. ed. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: UCP, 1986.

- _____. *Picture Theory - Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994
- _____. *The Language of Images*. Chicago: U. Chicago Press, 1980.
- MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002.
- NASH, J. *Vermeer*. Amsterdã: Rijks Museum Foundation, 1991.
- NUNES, B. *Hermenêutica e Poesia: O Pensamento Poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- OLIVEIRA, A. C. D. e SANTAELLA, L. *Semiótica da Literatura*. São Paulo: EDUC, 1987.
- OLIVEIRA, V. S. *Poesia e Pintura. Um Diálogo em Três Dimensões*. UNESP, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, J. *A Desumanização da Arte*. São Paulo: Cortez, 2001.
- PANCETTI, J. *Marinheiro, Pintor e Poeta*. São Paulo: Ed. Pinakotheke, 2004.
- PANOFSKY, E. *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Catedra, 1998.
- _____. *La Perspectiva Como Forma Simbólica*. Barcelona: Tusquet, 1999.
- _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAVIANI, J. *Estética Mínima: Notas Sobre Arte e Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- PAZ, O. *El Arco Y La Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- _____. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- _____. *Sombras de Obras*. México: Seix Barral, 1986.
- PAZ, O. e PAZ, M. J. *Figuras y Figuraciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- PICKERAL, T. *Turner, Whistler, Monet*. London: Flame Tree Publishing, 2005.
- PROUST, M. *Les Temps Retrouvé. A la recherché du temp perdu. La Prisonniere*. Paris: Gallimard, 1954.
- RAMIREZ, J. A. *La metáfora de la colmena*. Madrid: Ed. Sinuela, 1998.
- RIDER, J. L. *Les couleurs et les mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- RIGGS, S. *Word Sightings: Poetry and Visual Media in Stevens, Bishop, and O'Hara*. New York: Routledge, 2002.
- RODRIGUES, E. *Como Utilizar a Perspectiva no Desenho*. São Paulo: Edições de Ouro, 1969.
- ROUSTAN, D. *Figari Filósofo, Pintor, Poeta*. Montevideo: Revista Nacional, 1962.
- RYCKMANS, P. *Poesia y Pintura*. In: *El Paseante*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- SALLIS, J. *On translation*. Bloomington: Indiana U.P., 2002.
- SALTER, E. *Encounters. Essays on literature and the visual arts*. London: Studio Vista, 1971.
- SENA, J. D. *Metamorphoses*. Providence: Copper Beech Press, 1991.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet: with sixteen lithographs by Eugène Delacroix. Paddington Masterpieces of the Illustrated Book*. New York: Paddington Press, 1976.

SHAPIRO, M. *Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York: George Brazillier, 1996.

SOURIAU, E. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

STEINER, G. *Leciones de los maestros*. México: Tezontle, 2005.

_____. *No Passion Spent*. New Haven: Yale U.P., 1996.

STEINER, W. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

TEIXEIRA, L. *As Cores do Discurso*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

The Wallace Stevens Journal. Stevens and Elizabeth Bishop. Vol. 19 n 2 fall 1995.

TORRES GARCIA, J. *Lo Aparente y lo Concreto en el arte*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969.

TORROELLA, R. S. *Los Putrefactos de Dalí y Lorca: Historia y antología de un libro que no pudo ser*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

VALENTE, J. A. *Elogio del Calígrafo. Ensaio Sobre Arte*. Barcelona: Nueva Galáxia Gutenberg, 2002.

VALERY, P. *Degas, Dança, Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Eupalinos ou O Arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.

VOULOUX, B. *L'impressionism Littéraire: une revision*. Poétique, 121. Paris: Seuil, 2000.

WELLEK, R. and WARREN, A. *Literature and The Other arts*. In: WELLEK, R. and WARREN, A. *Theory of Literature*. Penguin Books, 1986.

WALTY, I. L. C. et ali. *Palavra e Imagem: Leituras Cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WOOKFIELD, R. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon Press, 1996.