

TRADUZIR PINTURA: TRANSPOSIÇÕES LITERÁRIAS DE OBRAS PICTÓRICAS NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

José Manuel Lopes

Professor Associado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, na Licenciatura de Tradutores e Intérpretes

De acordo com as teorias artísticas da época clássica, as artes da poesia e da pintura, ainda que consideradas como artes diferentes, eram vistas como sendo fundamentalmente semelhantes. Era como se os poemas fossem vistos como pinturas que falassem e as representações pictóricas como poemas silenciosos. Relacionada com esta visão poderemos recordar a famosa frase da *Ars Poetica* de Horácio, *ut pictura poesis*, ou seja, «tal como na pintura, assim na poesia». Contudo, tal conceito aplicava-se mais aos objectivos da pintura e da poesia do que às suas características textuais. Quer uma quer outra eram vistas, essencialmente, como artes descritivas cuja função era a de imitar a natureza, ou seja, uma função meramente mimética. Tal simplificação desta problemática só irá ser posta em causa durante o Romantismo através de críticos como Cicely Davies que nos irá dizer que, para os clássicos, a semelhança entre a pintura e a poesia poderia parecer evidente dado que a maior parte dos críticos, até então, tendiam a ver o estudo do conteúdo como algo de separado, ou independente, do estudo da forma. Diz-nos Cicely Davies: «Dryden e os seus sucessores poderiam ignorar as diferenças devido à visão que tinham acerca da função da cor e das palavras. Até à segunda metade do século XVIII, a cor era considerada como um mero apêndice do desenho linear, e este facto poderia ser posto em paralelo com a poesia, dado que as palavras eram vistas como possuindo uma beleza extrínseca¹», ou, para utilizarmos uma outra expressão, como possuindo uma beleza que não lhes era inerente. Até ao ensaio do crítico alemão Lessing, intitulado *Laocoon, ou Acerca dos Limites da Pintura e da Poesia*, publicado pela primeira vez em 1766², as diferenças de meio ou de código entre a pintura e a poesia não eram vistas como implicando diferenças na sua concepção e na sua expressão. Apesar da ênfase dada aos aspectos miméticos da poesia e da pintura, Lessing tentou, no entanto, definir os diferentes papéis das chamadas «artes irmãs». Essencialmente, e de um modo que nos poderá parecer hoje em dia um pouco simplista, Lessing via a pintura como uma arte estática e a poesia, em particular a poesia épica que possuía características narrativas, como uma arte que se desenrolava através de um desenvolvimento temporal. Seria assim essa sucessão no tempo, implicada pela organização sintagmática do texto linguístico, que distinguiria a poesia da pintura, dado que esta última pressupunha um efeito de simultaneidade. Este aspecto, porém, começou a ser questionado no século XIX, sobretudo após os estudos comparativos que começaram a reflectir sobre a natureza mista de ambos os meios artísticos. Por exemplo, uma pintura pode narrar (pelo menos implicitamente) do mesmo modo que um texto literário pode transmitir a

¹ Cicely Davies citado por David SCOTT em *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 6. Todas as citações de obras em francês e inglês, neste trabalho, serão traduzidas por mim.

² LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon, or On the Limits of Painting and Poetry*, em NISBET, H. B. (org.), *German Aesthetics and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 58-134.

impressão de algo de estático. No entanto, a ideia de Lessing, ou seja, a ideia de que o texto literário possa estar sempre dependente de um desenvolvimento temporal, foi vincada, já no século XX, por Gérard Genette num ensaio curiosamente intitulado «La Littérature et l'espace» publicado em *Figures II*. Diz-nos Genette: «o modo de existência de uma obra literária é essencialmente temporal, dado que o acto de leitura através do qual nós realizamos o ser virtual de um texto escrito, esse acto, tal como a execução de uma partitura musical, constrói-se através de uma sucessão de instantes que se realiza no tempo, no nosso tempo³». Sem discordarmos frontalmente desta concepção de Gérard Genette, voltaremos a discutir este aspecto logo que abordemos o problema da pintura e da literatura em termos de recepção.

Outra questão que, desde a Antiguidade Clássica, tem interessado os críticos que se debruçam sobre as relações entre a pintura (ou as chamadas artes visuais) e a literatura tem sido o estudo de um tipo de descrição literária geralmente designada como *ekphrasis*. Tal como afirma Hans Lund no seu livro *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*, «o termo *ekphrasis* aplica-se a textos que descrevem e/ou interpretam imagens pictóricas reais ou fictícias⁴». Trata-se também, de acordo com Kibédý Varga, no seu artigo intitulado «Criteria for Describing Word-and-Image Relations» do facto da descrição efrástica tender não apenas a evocar mas a substituir a própria pintura⁵. Uma das *ekphrasis* mais comentadas, em toda a história da crítica literária ocidental, tem sido a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero na *Iliada*. Neste caso, estamos perante um segmento descritivo que, pela sua natureza, se parece ter baseado na leitura atenta de um objecto existente. Apesar de sabermos que a existência do escudo de Aquiles é tão ficcional quanto a existência do próprio herói da Grécia antiga, esta descrição contribui, sem dúvida, para criar um forte efeito de realismo — uma tendência que, segundo Erich Auerbach tem dominado toda a Literatura Ocidental⁶. Outro caso, bem menos conhecido mas, por razões que em breve veremos, talvez mais importante, prende-se ao livro intitulado *Imagines* do autor latino Filostrato, *o Novo*. Neste livro, cuja maioria dos fragmentos manuscritos foram, como nos relata Norman Bryson, encontrados nas escavações da antiga cidade de Herculaneum, descreve-se o que teria sido uma galeria de pintura nos tempos do Império Romano. O livro de Filostrato é todo ele constituído por uma série de *ekphrasis*, ou seja, por uma série de detalhadas descrições literárias, através das quais nos damos conta não só de uma série de quadros que terão desaparecido para sempre, mas

também da configuração arquitectónica da própria galeria de arte. Neste caso, as descrições de Filostrato adquirem uma importância incomparável, dado que constituem o único modo de podermos imaginar, ou de concebermos, em termos de imagens mentais, essas pinturas romanas já desaparecidas⁷. Durante a Renascença e durante o Período Barroco, a *ekphrasis* continuou a desempenhar um papel particular sobretudo na produção poética. Estas épocas eram bem diferentes da nossa no que respeita ao acesso imediato a reproduções de pinturas ou de objectos plásticos. Praticamente, até meados do século XIX, as pessoas tinham que se deslocar até aos locais onde essas obras de arte se encontravam, sendo sobretudo a Itália e a Grécia os lugares de eleição para essas viagens com fins educativos. Hoje em dia, através da Internet, poderemos ter facilmente acesso, por exemplo, a qualquer reprodução de um pintor minimamente conhecido. A *ekphrasis* deixou assim de funcionar como um texto cuja principal função seria a de descrever e reproduzir uma pintura, para adquirir mais o aspecto lúdico de um exercício ou o de uma transposição intersemiótica, em que o leitor pode facilmente ter acesso ao referente pictórico do texto, ou seja, confrontar o texto de partida (neste caso uma pintura ou um objecto plástico) com o texto de chegada (por exemplo, uma descrição literária ou um poema).

Este trabalho tem assim, como objectivo, examinar vários aspectos da *ekphrasis* (descrição ficcional ou poema) que se baseia, não em textos puramente imaginários, mas num determinado texto pictórico ou plástico ao qual temos acesso. Tentarei, através do confronto com ambos os textos que utilizam diferentes códigos, responder sucessivamente a duas questões principais: 1) Do ponto de vista da recepção, quais as principais diferenças e/ou semelhanças entre lermos um texto pictórico e um texto verbal? 2) Em que medida, ou até que ponto, poderemos considerar o texto efrástico como uma tradução intersemiótica de um texto iconográfico ou pictórico? Em seguida, baseando-me em textos pictóricos e verbais, irei discutir, servindo-me de exemplos concretos, as seguintes questões: 1) Que se passa quando o referente de uma obra de arte é já em si uma outra obra de arte com uma existência autónoma? e 2) Em que medida o texto efrástico, que se assume como um tipo de tradução, pode conter uma dimensão crítica capaz de «iluminar» quer o texto de partida quer o texto de chegada?

Ler pintura vs. ler literatura

Hoje em dia, a imagem visual tornou-se o grande paradigma cultural, à semelhança do que, anteriormente, acontecera com a linguagem verbal. Segundo W. J. T. Mitchel, no seu livro *Picture Theory*, «o

³ GENETTE, Gérard, «La Littérature et l'espace» em Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Col. Points, Éditions du Seuil, 1969 (pp. 43-48), p. 43.

⁴ Em LUND, Hans, *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 16.

⁵ KÉBEDY VARGA, A., «Criteria for Describing Word-and-Image Relations» em *Poetics Today*, vol. 10, nº1, Primavera de 1989 (pp. 31-53), p. 44.

⁶ AUERBACH, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, traduzido por Willard R. Trask, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1953.

⁷ Para uma informação mais detalhada, ver o artigo de Norman BRYSON «Philostratus and the Imaginary Museum» que constitui o capítulo nono de MELVILLE, Stephen e BILL READINGS (orgs.), *Vision & Textuality*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 174-194.

cliché do pós-modernismo é de que se trata de uma época em que toda a linguagem é absorvida através de imagens e “simulacros”⁸. O texto visual tornou-se mesmo, a partir dos estudos de Erwin Panofsky, objecto de uma ciência própria – a Iconografia. A imagem, no entanto, já não é apenas vista em termos de *mimesis* ou apenas em termos da sua representação. Segundo Mitchell, a imagem começa também, hoje em dia, a ser vista de um modo pós-linguístico e pós-semiótico, ou seja como uma interacção complexa de noções várias tais como visualidade, instituições sociais e figurabilidade⁹. A nível da recepção, Mitchell defende que, no que respeita à pragmática da comunicação, não encontraremos grandes diferenças entre textos verbais e imagens. No entanto existem diferenças no que diz respeito aos diferentes meios de comunicação (signos icónicos *versus* signos verbais) e aos materiais de representação¹⁰. Nestes aspectos, a linguagem icónica é bastante diferente da linguagem verbal, ou seja da linguagem constituída ou construída através de signos linguísticos. A primeira (a linguagem icónica) é constituída, geralmente, por imagens que possuem uma dimensão simbólica e que poderemos perceber em termos de simultaneidade, enquanto que a segunda (a linguagem verbal que não nos mostra propriamente nada, apesar dos seus possíveis efeitos de visualização) é constituída por uma convenção de signos arbitrários e imotivados, ainda que a utopia do texto literário seja, quase sempre, a de criar uma instância (ou espaço imaginário) em que os signos fossem, ou passassem a ser, de certo modo, motivados. Contudo, apesar dos signos icónicos serem substancialmente diferentes dos signos linguísticos, é através destes últimos, como nos diz Louis Marin, que fazemos sentido das imagens que vemos¹¹.

Uma pintura figurativa imediatamente nos fará sentido porque relacionaremos, automaticamente, os objectos representados com os seus nomes e com as conotações de ordem cultural que esses mesmos objectos nos possam despertar. Além do mais, temos tendência para olhar para uma pintura do mesmo modo como interpretamos a linguagem de todos os dias, ou seja, em termos de *coesão* e *coerência*, para usarmos dois termos chave da Linguística Discursiva. É por este motivo que uma pintura abstracta nos tende a deixar um pouco silenciosos. De facto, a pintura abstracta tenta negar qualquer relação com a linguagem verbal, assumindo-se como visualidade pura e renunciando a qualquer referente do mundo exterior ou a qualquer narratividade. Neste caso, estamos apenas em presença de cores, manchas e formas geométricas que não poderemos imediatamente identificar com o nosso conhecimento ou experiência do mundo real nem com a nossa linguagem de todos os dias. Nem mesmo o título verbal das obras, na

maior parte da produção abstracta do século xx, nos pode ajudar, pois estes podem ser do tipo: *Sem Título, Estudo I* ou *Figura 4*. Apesar de uma pintura abstracta nos poder solicitar sentimentos e emoções, a sua descrição linguística tornar-se-á paradoxalmente vaga e extremamente subjectiva. Na pintura do Expressionismo Abstracto americano, por exemplo, no caso das pinturas de Jackson Pollock, não há mesmo formas geométricas claramente identificáveis, há apenas manchas, riscos de tinta e uma harmonização de cores. Falar deste tipo de pintura é falar sobretudo da sua génese, ou dos métodos de que o pintor se serviu para a criar, facto que poderemos verificar através da leitura das críticas à sua obra. Esta pintura, dadas as suas características específicas, tende a resistir a qualquer forma de discurso linguístico. Poderemos apenas descrevê-la brevemente mas nunca captar a sua essência, algo que talvez apenas pudesse ser feito através de uma resposta crítica igualmente pictórica.

É de notar que não existem, por exemplo, textos que pudéssemos designar de «literatura abstracta». Isto deve-se ao facto da nossa linguagem verbal, por mais vaga, incoerente ou «discoerente» que seja, nunca ser totalmente abstracta. Poder-se-ia, no entanto, a propósito desta noção de «literatura abstracta» mencionar, no que respeita à literatura portuguesa, o caso de um poema de Jorge de Sena, intitulado «Diálogo Sentimental», composto numa língua inventada, ou certos poemas gráficos de Melo e Castro, António Aragão e Ana Hatherly incluídos na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*¹². No caso do poema em prosa de Jorge de Sena, porém, apesar deste ter sido escrito numa língua inventada, o leitor terá tendência a associar fonicamente certas palavras e frases do poema com outras frases e palavras em línguas conhecidas, procedendo assim a uma leitura em que se sugerem conotações eufóricas e disfóricas, logo, atribuindo-lhe, deste modo, um possível sentido pelo qual se abandona o domínio da abstracção. De facto, se não receássemos uma extrema subjectividade, poderíamos proceder, por exemplo, a uma tradução deste poema para português, baseando-nos, quase exclusivamente, num método de sugestivas analogias fónicas e etimológicas. Por outro lado, no caso dos poemas concretistas mencionados, surgem-nos instâncias em que esses poemas não podem ser lidos em termos de linguagem verbal, dado que, ou são constituídos por uma série de grafemas agrupados não-linearmente (grafemas dispersos pela página), ou são constituídos por uma série de palavras sobrepostas ou por grafias manuscritas de impossível leitura. Neste último caso, os poemas destinam-se sobretudo a ser lidos como se se tratassem de textos visuais, ou seja, como gravuras ou pinturas, e não como textos verbais. É como se utilizássemos ou partíssemos de um código verbal para atingir um possível código icónico.

Um quadro, uma ilustração, uma fotografia, tal como qualquer texto literário tornam-se reais quando se transformam num «percurso

⁸ MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994, p. 28.

⁹ *Idem*, p. 16.

¹⁰ *Idem*, p. 161.

¹¹ Ver MARIN, Louis, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

¹² *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.

do olhar¹³», quando começam a ser lidos como textos, quer sejam estes textos verbais, icónicos ou mistos (por exemplo, o caso de uma pintura que incorpore um texto escrito¹⁴). Contudo existem diferenças, tal como poderão haver semelhanças, entre a leitura de um texto verbal e a de um texto icónico. No caso de um texto verbal, escrito em português ou em outras línguas ocidentais, estamos obrigados a um movimento linear da esquerda para a direita, de cima para baixo e da frente para trás. É claro que não lemos cada palavra como se esta se encontrasse isolada. Se, por exemplo, ao lermos a frase 3 nos tivéssemos já esquecido das frases 1 e 2, não poderíamos fazer qualquer sentido do que estívéssemos a ler. Trata-se sobretudo de um efeito somatório de cariz sintagmático em que, como leitores, vamos acumulando segmentos de sentido na memória, segmentos que significam, mas que, ao contrário do que acontece com o texto pictórico, não exibem representações de objectos diante dos nossos olhos. Diz-nos Hans Lund que «as palavras não nos apresentam factores visuais especiais e únicos, mas conceitos, algo que força o leitor a construir as suas próprias imagens mentais que geralmente diferem das imagens mentais construídas por outros leitores»¹⁵. Esta afirmação significa que, no texto pictórico estamos perante imagens «reais», enquanto que, no texto literário, estamos perante representações de ordem mental. Por outro lado, na leitura de uma gravura, de uma fotografia ou de uma pintura figurativa, que não exiba uma grande profusão de elementos e pormenores, nós obtemos, quase imediatamente, uma visão geral de conjunto. Esta visão conjunta, que, como mencionei, não poderemos atingir, enquanto totalidade ou enquanto visão totalizante, no caso de um texto demasiadamente rico em pormenores, ou sempre que o sentido se exprima através de uma rede de metáforas formando conteúdos alegóricos (por exemplo, no caso das pinturas de Hieronymus Bosh), pressupõe, contudo, e primeiramente, um certo ponto de vista por parte do leitor, neste caso um observador perante um quadro a uma certa distância deste. Este facto torna-se tanto mais evidente no caso de pinturas que recorrem à anamorfose, ou seja, no caso de pinturas em que um ou mais objectos apenas se podem ver de um determinado ângulo, como, por exemplo, no caso da pintura de Hans Holbein, *Os Embaixadores*, em que a caveira, em primeiro plano, apenas pode ser vista através de uma perspectiva angular e lateral¹⁶.

Outro factor de diferença reside no facto de que enquanto num texto verbal poderemos dividir, com um certo rigor, as suas proposições ou orações, ou seja, segmentá-lo em frases, não poderemos fazer bem o mesmo no caso do texto pictórico. Após a visão totalizante do quadro

¹³ Segundo Marin, «o quadro é, primeiramente, um percurso do olhar» em MARIN, Louis, *ibidem*, p. 19.

¹⁴ A este respeito ver, por exemplo, BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1969.

¹⁵ LUND, Hans, *ibidem*, p. 25.

¹⁶ Para um estudo sobre gravuras e pinturas onde ocorre a anamorfose, ver BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses. Les Perspectives dépravées*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1984.

(da gravura ou da fotografia), a nossa leitura terá que ser orientada através dos elementos específicos nesse mesmo texto pictórico ou fotográfico, variando assim de situação para situação.

A análise semiótica da pintura tem-se preocupado precisamente em investigar os modos como segmentamos essa totalidade formada por imagens iconográficas. Diz-nos Louis Marin que, no caso de uma pintura, o percurso do nosso olhar é sempre um circuito aleatório porque não está sujeito a uma ordem sintagmática rígida e precisa. Contudo, o próprio texto pictórico tende a impor limites a esse mesmo percurso aleatório. Por exemplo, numa paisagem clássica temos vários planos de visão que correspondem à noção renascentista de perspectiva. Muitas das pinturas, nas culturas ocidentais, dos séculos xv/xvi até aos finais do século xix, obedecem, com raras excepções, a esta noção de perspectiva, que, por si só, constitui todo um código. Deste modo, os vários planos já organizam, por si mesmos, a nossa leitura, dado que o nosso olhar crítico, ou meramente contemplativo, tende a prender-se primeiro aos elementos em primeiro plano (geralmente os maiores e os mais nítidos), em seguida aos elementos em segundo plano e assim sucessivamente. Poderíamos então dizer que uma pintura, sobretudo se se tratar de uma pintura figurativa organizada de acordo com um código de perspectiva, determina sempre o modo como quer ser lida, ou seja, a série de sintagmas através dos quais poderemos proceder a uma leitura mais rigorosa. A estes sintagmas ou frases icónicas poderemos chamar «lexias»¹⁷. Estas prefiguram um modo de leitura que, depois, Roland Barthes, em *S/Z*, irá adaptar à leitura de um conto de Balzac, dividindo este em unidades discursivas orientadas pelas preferências de uma leitura pessoal e personalizada¹⁸. As lexias pictóricas, porém, ao contrário das lexias que poderemos encontrar num texto literário, não conduzem o olhar a um movimento linear irreversível. No caso de uma pintura, poderemos muito mais facilmente ler para a frente ou para trás, da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, fazendo paragens à medida que certos pormenores vão atraindo a nossa atenção. A leitura, deste modo, espacializa-se e passa a organizar-se em torno de nós centralizantes, «pontos nodais» de acordo com uma terminologia freudiana, ou, simplesmente, pontos reveladores de uma maior intensidade de sentido, algo que poderíamos também designar de «pontos reverberantes». Estes pontos, no caso da pintura, podem funcionar, sobretudo, de acordo com três critérios: 1º) como unidades temáticas, 2º) como elementos de formas geométricas semelhantes, ou 3º) como elementos que partilham de uma mesma cor ou tonalidade. Estes três critérios irão dar lugar, segundo Marin, a diferentes tipos de «rimas visuais». Por exemplo, numa pintura em que, em primeiro plano, vemos uma estrada que se perde ao longe até chegar a um lago, o primeiro elemento que atrairá o nosso olhar será a estrada, enquanto

¹⁷ Este termo é utilizado por Louis MARIN na obra atrás referida, mas já fora introduzido antes por Jean-Louis SCHEFER em *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969.

¹⁸ BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

percurso, e, em seguida, o lago. Só então começaremos por ler os elementos que se encontrem de ambos os lados da estrada, baseados em noções de cor e de formas geométricas, e começando pelos mais próximos até atentarmos nos mais distantes. Isto para não falarmos nos elementos que se encontram do lado direito de quem vê e que, de acordo com os nossos hábitos de leitura, somados a questões de ordem cultural, nós tenderemos a valorizar.

É necessário também não esquecer que, para além das formas, as cores são muito importantes. Por exemplo, numa pintura em tons pastel, de cores claras e esbatidas, temos tendência a ver primeiramente todos os elementos que possuam cores vivas. Neste caso, poderá existir um contraste com um determinado plano de fundo e, o que veremos logo, será precisamente esse contraste, figuras em vermelho vivo, por exemplo, sobre uma superfície de cor clara ou demasiado escura. Outra questão importante prende-se ao modo como o pintor utiliza os pincéis. O modo de pintar pode revelar ou ocultar um tipo de «escrita» ou de grafia: por exemplo, a rapidez das pinceladas dos impressionistas que tentavam captar a luminosidade específica de um instante no tempo, por oposição à ausência de visíveis marcas de intensidade de execução, por exemplo, nas pinturas de Magritte, Paul Delvaux ou Dalí, pintores de um onírico tempo mítico. Aqui, todos nós que fomos treinados para a leitura de textos literários que nos chegam impressos, desde Gutenberg, temos tendência a esquecer que a pintura tem sempre a ver com um acto único de «escrita», com uma grafia única, algo que poetas pintores como o inglês William Blake nos virá lembrar através de textos que, já na época de uma imprensa triunfante, se apresentam, folha a folha, como instâncias onde mal poderemos destringir a escrita verbal da pintura. Pintar, desenhar e escrever torna-se, no caso específico de Blake, uma e a mesma coisa.

Vemos assim que o quadro é formado, como nos diz Marin, por uma matriz de lexias, ou seja, de possíveis «percursos do olhar». Deste modo ao analisarmos um quadro ou ao procedermos a uma leitura mais detalhada, a primeira coisa que fazemos, consciente ou inconscientemente, é dividi-lo em possíveis sintagmas de leitura, em lexias, ou em plausíveis unidades de leitura. Esta divisão depende muito, como dissemos, do material que se encontra representado no quadro. Após esta divisão em lexias poderemos então analisar cada uma delas em pormenor e o modo como estas se conjugam e se articulam umas com as outras. Cada lexia é constituída por signos icónicos que tendem a viver mais da sua conotação do que da sua denotação pois que, neste caso, parecem ser as conotações o que primeiro nos surpreende.

Também não devemos esquecer que, por detrás de cada pintura há quase sempre um texto que funciona como um intertexto. Isto é bem evidente no caso da pintura sobre cenas históricas. Este tipo de pintura articula-se quase sempre com um texto verbal que a precede (por exemplo, o caso de uma pintura sobre uma cena do Antigo Testamento, ou a ilustração de Dürer sobre a crucificação de Cristo, que servirá de ponto

de partida, como veremos, para a descrição inicial do romance de José Saramago *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*)¹⁹. Neste caso, tal como no de qualquer estudo sobre intertextos, ou mais precisamente, no que se prende ao tema deste trabalho, de textos paralelos, a análise terá que tomar em conta ambos os textos e examinar processos de aproximação, «fidelidade» e desvio. No exemplo da pintura impressionista que todos conhecemos, poder-se-á pensar que há menos densidade informativa na medida em que não a poderemos confrontar com um texto prévio específico. Contudo, há sempre um texto histórico-sociológico por detrás de cada pintura, tal como por detrás de cada poema, e é esse espaço de cultura que, segundo Marin, irá constituir o paradigma. No caso da pintura, ao articularmos os sintagmas com os paradigmas estamos inevitavelmente a articular esses mesmos sintagmas com um espaço cultural.

Poderíamos agora especular em que medida é que uma descrição literária ou um poema poderão ser lidos como se se tratassem de pinturas. O certo é que, como disse Gérard Genette, se uma leitura de um texto literário é sempre uma leitura que se desenrola no tempo seguindo uma obrigatoria sequencialidade, há sempre uma tendência para a espacialização dessa mesma leitura sempre que, já na posse do conhecimento de um texto de dimensões limitadas (descrição literária ou poema), procedemos a uma segunda ou a subsequentes leituras. Neste caso poderemos notar que, uma vez na posse do sentido geral de um texto, poderemos proceder a uma leitura de natureza mais errática, a uma leitura que se atarda e irá percorrendo, e eu diria mesmo saltitando, tal como no caso de uma pintura, entre certos nós semânticos ou reverberantes. É de notar que tal tipo de leitura é, fenomenologicamente, bem diferente da que normalmente designamos de «primeira leitura», mas que será só a este nível que poderemos adquirir uma maior compreensão do texto. Como nos diz David Scott no seu livro *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, referindo-se, no caso da poesia, à qualidade mista do texto, entre o pictórico e o verbal, «o poema afirma-se não apenas como texto a ser lido tal como no discurso convencional, mas também como uma pintura, como um arranjo artístico de significantes»²⁰. No caso que mencionámos, a leitura de uma pintura e sobretudo a segunda ou subsequentes leituras de um texto literário pressupõe uma visão de conjunto. Deste modo, o texto verbal ou o texto pictórico funcionam quer como uma simultaneidade quer como sucessão de elementos.

¹⁹ SARAMAGO, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1991. Todas as subsequentes referências a este livro serão feitas com base nesta edição.

²⁰ SCOTT, David, *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1988.

Tradução e transposições intersemióticas

Num célebre ensaio intitulado «On the Relation Between Visual and Auditory Signs»²¹, Roman Jakobson menciona três tipos principais de tradução. O primeiro trata-se da «tradução intralinguística – ou *reescrita*». Esta ocorre, por exemplo, sempre que transpomos um determinado texto para a mesma língua mas alterando a sua terminologia. A paráfrase, a explicação de texto e, em certas instâncias, a crítica literária poderiam ser abrangidas por esta categoria. O segundo consiste na «tradução interlinguística» ou no que Jakobson designa de «*tradução propriamente dita*». Trata-se afinal da tradução de obras de uma língua para outra, ou seja, da tradução tal como nós, geralmente, a concebemos. O terceiro tipo, e o que se prende mais ao presente trabalho, é designado de «tradução intersemiótica – ou *transmutação*»²², se bem que o termo que eu gostaria de propor, o de «transposição intersemiótica» usado por Claus Clüver no seu ensaio «On Intersemiotic Transpositions», me pareça mais apropriado no que diz respeito aos exemplos a serem apresentados²³.

A forma mais conhecida, de que estas transposições se revestem, consiste no tipo de ilustrações que, sobretudo desde o século XIX, passaram a acompanhar um grande número de textos de ficção, especialmente quando estes eram publicados em jornais ou revistas. É este o caso, por exemplo, dos contos de Arthur Conan Doyle em que Sherlock Holmes figura como personagem principal, publicados na revista inglesa *The Strand*²⁴. Neste caso, as ilustrações assumem-se como transposições fiéis do texto literário em termos de imagem, desempenhando assim o que poderíamos designar de efeito de redundância. Contudo, será curioso notar que, no caso das histórias de Sherlock Holmes, estas ilustrações possam estar na base de múltiplas adaptações cinematográficas²⁵. No que respeita à arte portuguesa contemporânea, gostaria de mencionar a série de quadros da pintora Paula Rego sobre o romance de Eça de Queirós *O Crime do Padre Amaro*. Porém, neste caso, e como Ruth Rosengarten menciona no seu ensaio *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*²⁶, já não estamos a lidar com meras ilustrações em que se tenta transpor «fielmente» o conteúdo do texto literário, mas sim com o que eu designaria de «transposição crítica», ou seja, um tipo de transposição que, neste caso, passa por uma leitura crítica e pessoal do romance de Eça. Gostaria ainda, a este respeito de mencionar o estudo de Julio Plaza intitulado, pre-

cisamente, *Tradução Intersemiótica*, que trata sobretudo de transposições do texto literário para as artes plásticas²⁷.

Um outro tipo de transposição bem conhecida e que constitui; hoje em dia, toda uma área de estudos nos departamentos de cinematografia e de literatura comparada, consiste em toda uma discussão crítica em torno da adaptação cinematográfica de textos literários, sobretudo contos e romances. Sobre este assunto, e para não nos desviarmos demasiado do nosso tema, poderíamos dizer que, uma boa adaptação cinematográfica não consiste apenas numa mera transposição do material cénico ou dos enredos ficcionais, mas, numa transposição, de ordem simbólica, das características específicas do texto a ser transposto ou adaptado. Será o modo como essas mesmas características forem tomadas em consideração, na adaptação, o que irá atribuir à obra de cinema um carácter autónomo através de uma certa dimensão crítico-reflexiva.

No caso específico que nos ocupa, ou seja, na transposição de obras de arte de natureza pictórica para a literatura, poderíamos começar por dizer que nem todos os poemas, ou textos de ficção baseados em pinturas, se assumem como transposições intersemióticas. Numa grande variedade de exemplos, a pintura pode apenas funcionar como mero estímulo inicial e não ser tomada em conta através de um texto verbal que, de certo modo, a descreva e interprete. Neste caso, como será evidente, não poderemos falar de transposição intersemiótica nem de um texto literário com qualidades efrásticas. Outra questão, não menos importante, sempre que falamos de transposições da pintura para a literatura é o facto de que o escritor-tradutor, autor de uma obra efrástica, não poderá dar conta, através de um texto escrito, da totalidade dos elementos que figuram no texto icónico. De facto, em relação à imagem pictórica, o que o autor acabará por obter, no texto em que essa mesma imagem se interpreta e traduz, não será mais do que uma série de sinédoques particularizantes, ou seja, de partes, de linhas de escolha, através das quais o autor (mais propriamente uma voz lírica ou uma voz narrativa) irá dar conta de uma certa totalidade percebida. Esta situação tem óbvios paralelos com o que se passa num texto de crítica literária. Também, nesta instância, o crítico incapaz de abranger e analisar a totalidade da obra, se vê obrigado a fazer uma série de escolhas de acordo com as suas prioridades e com o objectivo da sua interpretação. Tal escolha, porém, não será, no caso das transposições intersemióticas, inteiramente arbitrária ou aleatória e terá que ver com vários factores, tais como: 1) os aspectos, ou características principais, que na obra pictórica orientam uma leitura; 2) a perspectiva – ou, neste caso, os ângulos de interesse – do autor-«tradutor»; e 3) os modos como essa transposição se baseia num maior ou menor poder de interpretação.

Como poderemos verificar, algo, neste tipo de tradução difere bastante do que normalmente se espera de uma tradução interlinguística ou de uma «tradução propriamente dita». Com efeito, na tradução interlin-

²¹ JAKOBSON, Roman, «On the Relation Between Visual and Auditory Signs». Em *Selected Writings*, vol. 2 (*Word and Language*), Paris, Mouton, 1971, pp. 228-344.

²² *Ibid.*, p. 261.

²³ CLÜVER, Claus, «On Intersemiotic Transpositions» em *Poetics Today*, vol. 10, nº 1 (Spring 1989), pp. 57-90.

²⁴ Vide CONAN DOYLE, Arthur, *The Original Illustrated Sherlock Holmes*, Secaucus, NJ, Castle, s. d.

²⁵ No cinema, o aspecto físico da personagem de Sherlock Holmes ir-se-á basear nas ilustrações de Sidney Paget, quer no que respeita às versões antigas quer no que respeita às versões mais actuais.

²⁶ ROSENGARTEN, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1999.

²⁷ PLAZA, Julio, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectivas, 1987.

guística, esperamos sempre que o tradutor possa transpor, tanto quanto possível, uma totalidade de elementos de um para outro código verbal, quer estes se prendam à «letra» ou ao conteúdo do sentido²⁸. O que estes dois tipos de tradução (a interlinguística e a intersemiótica), efectivamente, têm em comum, é o facto de que descrever uma imagem pictórica e transpô-la para um texto verbal pressupõe sempre, tal como no caso da «tradução propriamente dita», uma certa interpretação, não importa a objectividade e a exaustividade assumidas pelo texto verbal, ou seja, pelo texto de chegada²⁹. Essa interpretação, no caso de um poema sobre uma pintura, funciona um pouco como o ponto de vista da voz que se explicita no poema, ou como o que Hans Lund designa por «focalização semântica»³⁰. O leitor-intérprete-tradutor-criador irá, inevitavelmente, ter que organizar, em termos de preferências e prioridades, uma série de lexias no texto de partida a serem mencionadas, aludidas e interpretadas no texto de chegada. O mesmo poderíamos dizer acerca de certas características formais. Por exemplo, um poema sobre uma pintura cheia de elementos descontínuos tenderá a replicar essa mesma discontinuidade. A este respeito, poderíamos mencionar o efeito de *mise en abyme* tão discutido por Lucien Dällenbach³¹, ou seja, o poema terá tendência a assumir-se como imagem especular ou como imagem refractiva da pintura. O mesmo, mais uma vez, poderíamos dizer da crítica literária. Por exemplo, a análise de um texto realista tenderá a produzir um texto relativamente claro e linear, enquanto que a análise mais detalhada de um complexo texto barroco terá tendência a reproduzir um complicado entrelaçar de vários fios ou de várias teias semânticas.

Segundo Lund, no entanto, existe uma diferença entre o modo como um escritor (poeta ou romancista) e um crítico de arte descrevem uma pintura. O crítico de arte tenta ler a imagem pictórica utilizando critérios académicos, enquanto que o escritor, ao interpretar criativamente essa mesma pintura tem um objectivo diferente³². No caso do poeta americano John Ashbery esta observação torna-se particularmente relevante. Este poeta, ao descrever um quadro do pintor italiano Parmigianino, intitulado *Auto-retrato num Espelho Convexo* num poema com o mesmo título («Self-Portrait in a Convex Mirror» datado de 1975³³) concilia admiravelmente o seu texto poético com uma inter-

pretação crítica do quadro em questão. É interessante notar que John Ashbery, para além de ser um dos maiores poetas americanos contemporâneos, é também crítico de arte, algo que exerce como profissão. Contudo, é relativamente raro que um poeta ou um romancista conciliem ambos os tipos de conhecimentos³⁴.

Vejamos agora que tipo de relação se estabelece, neste caso, entre o texto pictórico (texto de partida) e o texto verbal (texto de chegada). É necessário dizer que quer o poema quer a pintura têm uma autonomia própria. Se bem que uma dada pintura apenas possa existir através de «um percurso do olhar» (como nos diz Louis Marin), esta tem uma vida independente, seja em relação à crítica que sobre ela se escreva seja em relação aos textos literários que nela se possam basear. Contudo, tal como o texto crítico, os textos literários funcionam, neste caso, como metatextos em relação à pintura. Deste modo, o texto literário terá como referente primeiro o texto pictórico, do mesmo modo que uma tradução interlinguística terá como referente o seu texto de partida. Porém, ao contrário desta última em que raramente confrontamos ambos os textos (o de chegada e o de partida) excepto, talvez, no caso de poemas traduzidos e apresentados em edições bilingues, um texto literário sobre uma pintura quase nos exige esse confronto se quisermos obter dele uma compreensão mais aprofundada. Em termos de recepção, também algo se altera sempre que possamos confrontar o texto literário com o seu referente pictórico. Vemos assim, de um modo geral, como ambos os textos se parecem «iluminar» mutuamente. O texto literário convida-nos, assim, a uma leitura orientada da pintura, e a pintura determina um percurso de leitura que se encontra sempre implícito no texto verbal, como veremos, explicitamente, no caso do texto de José Saramago sobre uma gravura de Dürer. O texto literário, por sua vez, também não pode ser visto como uma mera e simples tradução, mas como o que Haroldo de Campos (o poeta, crítico e tradutor brasileiro) designa de «transcrição», ou seja, um termo que não se aplica apenas à criação de um texto a partir de um texto já existente, mas que se parece também aplicar ao caso da tradução de toda a poesia em geral. Recordemos que inúmeros teóricos da teoria da tradução consideram o texto poético como o mais difícil, senão como impossível, de traduzir³⁵. Só através do confronto de ambos os textos poderemos, de facto, apreciar a obra ecrástica, neste caso o texto literário, pois será a pintura que irá determinar, em primeiro lugar, o modo como este se organiza e o modo como o iremos ler.

Passemos entretanto à nossa série de exemplos, começando pela gravura de Dürer *A Grande Crucificação de Cristo* (circa 1495),

²⁸ Sobre o conceito de tradução da «letra», através do qual se dá uma grande importância aos aspectos que num texto abrangem o lado do significante, vide BERMAN, Antoine, «A Tradução e a Letra ou a Pousada do Longinquo» em JORGE, Guilhermina (org.), *Tradutor Dilacerado: Reflexões de Autores Franceses Contemporâneos sobre Tradução*, Lisboa, Edições Colibri, 1997.

²⁹ Sobre a tradução como interpretação, vide «Writing and Reading as Translation; Translation as Interpretation» em BARNSTONE, Willis, *The Poetics of Translation: History Theory and Practice*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1993, pp. 20-24.

³⁰ LUND, Hans, *ibid.*, p. 35.

³¹ Vide DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1988 e, do mesmo autor, *Mirrors and After: Five Essays on Literary Theory*, Nova Iorque: Graduate School, City University of New York, 1986.

³² LUND, *ibid.*, p. 34.

³³ ASHBERY, John, «Self-Portrait in a Convex Mirror», em ASHBERY, John, *Selected Poems*, Nova Iorque, Penguin Books, 1985, pp. 188-204.

³⁴ Para um estudo sobre a relação deste poema com a imagem pictórica, vide «The Museum-Goer in the Mirror: Ashbery's "Self-Portrait"», em HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1993, pp. 169-189.

³⁵ Vide DE CAMPOS, Haroldo, «De la communication comme création et comme critique», *Change*, nº 14, pp. 71-84.

descrita em pormenor no início do romance de José Saramago *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Eis aqui um tipo de gravura que, dada a grande profusão de pormenores, quase desorienta qualquer percurso do olhar, se bem que, os elementos mais importantes se encontrem numa posição central, tanto mais vincada pelo efeito de simetria de uma série de outros elementos colocados de ambos os lados desse mesmo eixo central.



Curiosamente, o narrador/descritor neste romance de Saramago inicia a sua leitura do texto plástico focando o elemento que se encontra no canto superior esquerdo da gravura: «O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem de onde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas» (p. 13). É de notar que esta gravura de Dürer se assume já, implicitamente, como uma transposição intersemiótica de um texto que a precede, ou seja, de um texto, ou de textos, dos Evangelhos bíblicos. O facto da voz descritiva ter

começado a ler a gravura como se de um texto verbal se tratasse, parece recordar-nos ou alertar-nos para esse facto. Para além da conotação masculina do objecto descrito, o sol, que na gravura nos surge personificado, é, em seguida, comparado a uma «rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde apontar» (p. 13). Surge-nos depois um comentário metapictórico e, neste caso, metanarrativo, em que a voz descritiva aponta para o facto de se tratar, de facto, de uma gravura. Ainda em referência à figura solar é-nos dito: «um rosto [...] lançando pela boca um grito que não podemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada.» (p. 13). Aqui, somos pela primeira vez informados de que se trata de descrever e ler uma gravura. A voz descritiva começa então por mencionar outros elementos: «[p]or baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore [...] Pela expressão da cara [...] deve ser o Bom Ladrão» (p. 13). É de notar que a expressão «deve ser» aponta já para uma tentativa de interpretação. Após a descrição desta figura, passa-se para uma descrição do tronco em que o Bom Ladrão se encontra crucificado, especulando sobre áreas não visíveis na gravura: «Não será possível averiguar se este tronco ainda é uma árvore [...] porquanto toda a parte inferior dela está tapada por um homem de barba comprida [...] Esta postura solene, este triste semblante, só podem ser de José de Arimateia» (p. 14). Somos então informados, acerca desta personagem, do seguinte modo: «Ora este José de Arimateia é aquele bondoso e abastado homem que ofereceu os préstimos de um túmulo seu para nele ser depositado o corpo principal» (p. 14). Aqui, como poderemos ver, a descrição começa a narrativizar-se. José é então descrito e, por associação por contiguidade espacial, passa-se à descrição da mulher ajoelhada «em plano próximo [...] toucada com a glória suprema de uma auréola» (p. 14). Comenta-se então o facto de todas as mulheres, na gravura, se chamarem Maria e a voz descritiva tenta então, através de vários raciocínios especulativos, identificá-las. Trata-se de saber se a mulher no canto inferior esquerdo é Maria Madalena: «Maria Madalena, se ela é, ampara, e parece que vai beijar, num gesto de compaixão intraduzível por palavras a mão doutra mulher, esta sim, caída por terra [...] O seu nome também é Maria, segunda na ordem de apresentação, mas, sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição.» (p. 15) Atençemos na referência à impossibilidade de traduzir certas expressões da imagem por palavras, e no modo como o texto mais uma vez nos reenvia para a gravura. «Reclinada sobre o lado esquerdo, Maria mãe de Jesus [...] apoia o antebraço na coxa de outra mulher [...] talvez verdadeira Madalena [...] a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada.» (p. 16). Notamos aqui, uma vez mais, uma referência não apenas às características da gravura, mas também aos métodos do gravador. A voz descritiva conclui então ser esta a verdadeira Maria Madalena ao men-

cionar: «Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher [...] levanta sim para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal [...] Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira» (p. 16), e acrescenta: «fica feita a prova de ser ela esta, e nenhuma outra, excluída portanto a que ao lado se encontra, Maria quarta, dé pé, fazendo companhia, neste lado da gravura, a um homem novo, pouco mais que adolescente, que de um modo amaneirado [...] numa atitude afectada e teatral [exibe] o grupo de mulheres a quem coube representar, no chão, a acção dramática. [...] Este personagem, tão novinho, com o seu cabelo aos cachos e o lábio trémulo, é João. Tal como José de Arimateia, também esconde com o corpo o pé desta outra árvore» (pp. 16-17). Descreve-se então o segundo crucificado, do lado direito de quem vê a gravura, e conclui-se: «Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão. Por cima dele, também chorando e clamando como o sol que em frente está, vemos a lua em figura de mulher» (p. 17). Como poderemos observar, a voz descritiva onde, implicitamente, poderemos reconstituir um percurso do olhar e um percurso de leitura, começa pelo canto superior esquerdo da gravura organizando uma lexia em forma de “U” que, ao abranger uma série de figuras, em primeiro plano, termina no canto superior direito.

Da descrição de ambos os astros e do tipo de luminosidade que provocam «luz ambiente [...] circular, sem sombras» (p. 17), passa-se então para uma descrição dos elementos «no horizonte», ou seja, no plano de fundo, começando pelos mais distantes para os mais próximos: «Cá mais perto, pela ilusão de perspectiva, quatro cavaleiros de elmo» (p. 18). Descreve-se então uma figura isolada: «soldado de infantaria [...] levando, suspenso na mão direita, o que, a esta distância, parece um pano, mas que também pode ser manto ou túnica, enquanto dois outros militares dão sinais de irritação e despeito» (p. 18). É de notar o uso da locução «enquanto», que nos chama a atenção para o efeito de simultaneidade que encontramos sempre num texto icónico. Só então, e por último, a voz descritiva inicia a leitura dos elementos relacionados com o eixo principal da gravura: «Por cima destas vulgaridades de milícia e cidade muralhada pairam quatro anjos, sendo dois dos de corpo inteiro, que choram, e protestam, e se lastimam, não assim um deles, de perfil grave, absorto no trabalho de recolher numa taça, até à última gota, o jorro de sangue que sai do lado direito do Crucificado.» (p. 18) Todos os elementos relacionados com esta representação de Cristo são então descritos e comentados, do topo para a parte inferior, terminando na parte onde a cruz penetra o solo e onde «está um crânio e também uma tibia e uma omoplata, mas o crânio é que nos importa, porque é isso que Gólgota significa, crânio» (p. 19). Podemos assim notar o modo como esta descrição ecrástica ilumina,

de certo modo, a gravura, chamando-nos a atenção para um elemento bem central, o crânio que dá o nome ao monte onde ocorre esta cena, algo que, talvez pelo seu aspecto convencional, nos tivesse passado despercebido. A voz narrativa descreve então, por último, o homem que se afasta «virando ainda a cabeça para este lado [e que] leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita» (p. 19). Somos informados que este teria sido o homem que matara a sede a Cristo e a descrição conclui afirmando que «tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível» (p. 20). O estilo usado nesta descrição ecrástica reflecte também, pela sua complexidade, a riqueza de pormenores que encontramos na gravura, funcionando também, por vezes, como um eco dos textos bíblicos em que esta se baseia.

Acabámos de ver o modo como a gravura nos ajuda a interpretar o capítulo inicial do romance de Saramago, e como a nossa leitura dessa mesma gravura de Dürer se enriquece e se transforma ao ser confrontada com um texto onde, para além de uma simples descrição, encontramos também uma leitura implícita e uma dimensão crítica. Observe-se, no entanto, que esta gravura que se encontra incluída na tradução inglesa do romance, não figura, pelo menos nas duas primeiras edições portuguesas da obra. Creio que o autor pretendeu, deste modo, recordar ao leitor, através do seu texto, uma gravura bem conhecida e marcar também o facto de que este possui uma certa autonomia em relação à gravura. É de notar ainda que, todo este romance de Saramago se escreve contra, e ao encontro, de um importantíssimo intertexto, os Evangelhos bíblicos, que, tal como esta gravura, funcionam como um pano de fundo em relação ao qual todo o texto se articula. Se a gravura de Dürer representa uma certa «doxa», para utilizarmos um termo de Barthes, o romance ir-se-á construir como desvio dessa mesma «doxa» e como procura de uma outra verdade para além dos textos canónicos.

Passemos agora a uma breve análise de um dos vinte poemas baseados em fotografias, pinturas e objectos artísticos, que constituem o livro *Metamorfoses* de Jorge de Sena (datado de 1963). Sob o simples título «Turner», é-nos, como poderão ver, apresentado um poema ao lado da reprodução a preto e branco de um quadro do mesmo pintor inglês, não identificado com um título específico³⁶.

Neste caso já não poderemos falar apenas de uma descrição crítica e comentada como no caso de Saramago, mas numa tentativa de transpor as características de uma imagem visual para um texto verbal. Será fácil observarmos como as características impressionistas que se relacionam com o colorido da imagem, que infelizmente não podemos ver através desta reprodução, foram «traduzidas» em termos de texto, muitas vezes recorrendo à sinestesia: «silêncio da névoa em que os riu-

³⁶ DE SENA, Jorge, *Poesia II*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 109-112.

³⁷ TÁMEN, Pedro, *Depois de Ver*, Lisboa, Quetzal Editores, 1995, pp. 38-39.

dos passam / como num prisma a luz se decompõe, / é de oiro a fimbria dos reflexos brandos», «vibração de águas pardacentas», «vultos incendeiam de adejantes velas / e galhardetes [...] um vento apenas prenunciado», «profusão de um céu marinho / sobre cidades pétéreas dissolvidas», «tamisado Sol» onde implicitamente se faz referência ao rio Tamisa, «fogueiras, luz de Lua.» (p. 111). São precisamente todas as qualidades impressionistas da pintura, com tudo o que esta tem de vago e de esbatido a nível das tonalidades, que nos são transmitidas pelas duas primeiras estâncias que consistem em duas únicas frases longas em que o sentido se vai esbatendo e deslocando metonimicamente a ponto de nos dar, através de um texto verbal, as qualidades de um texto pictórico. Neste caso, o texto ecrástico parece ir mais longe para se transformar no que poderíamos designar de verdadeira tradução inter-semiótica. Tradução onde se inscreve um desejo quase utópico de substituir o texto de partida, assumindo-se deste modo o texto literário como poesia e pintura. Senão vejamos a conclusão do poema: «E, para além deste sereno estrépito / que em vórtices congela a tenuidade, / não há mais nada. Nem pintura resta.»



Em seguida, gostaria de comentar um poema de Pedro Tâmen sobre uma fotografia a preto e branco de Isidoro Augusto, incluído no seu livro *Depois de Ver*³⁷, livro onde uma série de poemas transpõe criticamente, como no caso do livro de Jorge de Sena, uma série de objectos plásticos. No caso específico deste texto, porém, já não poderemos, do mesmo modo, falar de uma descrição ecrástica ou de uma transposição inter-semiótica, mas sim de uma interpretação crítica que é, simultaneamente, um poema.

Neste exemplo, a voz poética começa por mencionar o facto da mulher de negro se «furtar» a ser fotografada, e a qualidade quase escultórica da sua capa de burel escuro contra um fundo branco forma, com o volume do cabelo, uma mancha semelhante a uma nuvem carregada:

«burilado burel, / nimbo num céu inexistente». De facto, o que o leitor da fotografia vê, imediatamente, é o contraste de uma massa escura sobre um fundo claro delimitado por uma margem: «só tu, só tu existes / no mundo circunscrito do quadrado branco». A personagem é então imaginada como sendo «casta, como quem foge / ou já mentiu ou mente», algo que justificaria a razão porque esconde o rosto. O vento referido em «[v]ento / pressinto, mais do que sei ou sabes» é a aragem implícita na obliquidade do cabelo frisado e nas pregas da capa. O facto da mulher se apresentar de costas, como único elemento na fotografia, leva a voz poética a defini-la como sendo «o elemento só, que outros não conhece, / senão o ser de todos». A expressão «quatro, no quadrado» refere-se talvez não só aos quatro lados da forma geométrica, que delimita o enquadramento, mas também ao facto de que a massa rectangular formada pelo torço da mulher também tem quatro lados. O número quatro, neste caso, poderá também sugerir a multiplicidade de modos com que um poeta poderá abordar uma obra plástica para a voltar a descrever e para a re-imaginar através de um interpretativo texto verbal.



Em jeito de conclusão, e uma vez comentadas já as qualidades ecrásticas e críticas de certas transposições inter-semióticas, gostaria de vincar os paralelos que se poderão estabelecer entre este tipo de textos e a crítica literária (mesmo no seu sentido mais académico). Quer a transposição inter-semiótica com qualidades artísticas, quer a crítica literária se assumem, tal como já mencionei, como metatextos, ou seja, como comentário, interpretação e reescrita de textos já existentes.

Psicologia

O texto verbal ecfástico, que se relaciona com um tipo de tradução intersemiótica, raras vezes se assume como mera descrição artística, para englobar aspectos críticos e, obrigatoriamente, aspectos de interpretação pessoal. No que respeita à sua intencionalidade, a transposição ecfástica ambiciona sempre responder a uma obra de arte através de uma outra obra de arte. No caso da crítica literária, que estará mais relacionada com um tipo de tradução intralinguística, a tónica principal residirá num tipo de análise e interpretação, que facilite a recepção e a apreciação de um texto inicial, ou texto de partida, mas, que também dê conta, enquanto voz crítica, da uma experiência pessoal com esse texto – algo que caracteriza a hermenêutica fenomenológica. O ensaio de crítica literária, geralmente, não pretende assumir-se como um texto literário, se bem que haja excepções, como, por exemplo, o caso das publicações de Roland Barthes posteriores ao seu ensaio *S/Z*. Ao abordarmos um livro de Barthes, como *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, estamos, curiosamente, em presença de um ensaio literário que é, simultaneamente, uma obra de literatura. Este parece ser o paradigma de certa crítica pós-moderna, não apenas no campo da literatura, mas também no âmbito das ciências humanas, paradigma através do qual a vertente ensaística se parece confundir ou conluiar com uma vertente ficcional. É contudo de notar que, uma resposta artístico-crítica a um texto já existente pode ser tão, ou mais válida, que uma resposta ensaística que opte por uma vertente puramente académica. No entanto, uma nunca substituirá a outra, nem ambas se encontram num plano de colisão competitiva. Tal como no caso do confronto de ambos os textos que acabámos de examinar, a resposta artístico-crítica pode complementar e «iluminar» a resposta académica ou *vice-versa*. Numa época permeada pelos efeitos dos chamados multimédia, é como se as artes, que estavam unidas na Antiguidade, abandonassem os compartimentos estanques, em que as colocámos no século XIX, para se voltarem a reunir, para se questionarem e assim, uma vez mais, se redefinirem.