SÂNDERSON REGINALDO DE MELLO

A POÉTICA INTERARTES NA TESSITURA DE “O OUVIDO” DE JOSÉ SARAMAGO

ASSIS

2010

SÂNDERSON REGINALDO DE MELLO

A POÉTICA INTERARTES NA TESSITURA DE “O OUVIDO” DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Odil José de Oliveira Filho

ASSIS

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M527p

Mello, Sânderson Reginaldo de
A Poética interartes na tessitura de "O Ouvido" de José Saramago/ Sânderson Reginaldo de Mello. Assis, 2010
380 f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Odil José de Oliveira Filho

1. Arte e literatura. 2. Estética comparada. 3. Literatura comparada. 4. Intertextualidade. 5. Literatura portuguesa – Século XX. I. Título.

CDD 701.17
863.9

SÂNDERSON REGINALDO DE MELLO

A POÉTICA INTERARTES NA TESSITURA DE "O OUVIDO" DE JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 29/06/2010

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROF. DR. ODIL JOSÉ DE OLIVEIRA FILHO - UNESP/Assis

Membros: PROFA. DRA. NELYSE APARECIDA MELRO SALZEDAS - UNIFADRA/Dracena

PROFA. DRA. CLARICE ZAMONARO CORTEZ - UEM/Maringá

PROF. DR. RUBENS PEREIRA DOS SANTOS - UNESP/Assis

PROFA. DRA. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA - UNESP/Assis

À Mon Seul Désir

Polliane Zanin Penha

O tempo, ainda que muito se esperou,
acaba por sempre chegar

José Saramago
O Ouvido

AGRADECIMENTOS

A concretização da presente tese se deve à colaboração de muitas pessoas e instituições, e, de forma particular, gostaria de manifestar minha sincera gratidão:

A Deus, por permitir que eu percorresse esse caminho de elevada conquista acadêmica e profissional.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP, câmpus de Assis, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de DS (Demanda Social), que permitiu minha dedicação integral às atividades de pesquisa.

Ao meu orientador, magnífico professor Dr. Odil José de Oliveira Filho, pela acolhida acadêmica e, principalmente, pela afetuosa contribuição demonstrada durante as orientações.

Às professoras, Dra. Clarice Zamonaro Cortez (UEM/Maringá) e Dra. Nelyse Apparecida Melro Salzedas (UNIFADRA/Dracena), pelas apreciações e pelas criteriosas sugestões propostas no Exame de Qualificação e na Defesa.

Aos professores, Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa (UNESP/Assis) e Dr. Rubens Pereira dos Santos (UNESP/Assis), por compor a Comissão Examinadora e, principalmente, pelos valiosos pareceres recomendados durante a Defesa.

Aos colaboradores da UNESP, e, em especial, aos funcionários da Seção de Pós-graduação, da Biblioteca e do CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa, pelo profissionalismo e presteza demonstrados.

À Cristina de Oliveira Campos pelos esclarecementos sobre a Língua Francesa e Ellen Fabbro Malheiros pelas elucidações sobre a Língua Inglesa.

Aos meus familiares, principalmente, à minha querida irmã Sandra Regina de Mello e Souza, ao meu cunhado Roberto Coutinho Souza, aos meus sobrinhos Efraim Ricardo de Mello Souza, Eliaquim Ronaldo de Mello Souza, Elyon Roberto de Mello Souza, ao meu avô Miguel Cabral das Mercês (*in memoriam*) e à minha avó Maria Cabral das Mercês, aos meus tios Francisco Cabral das Mercês, Antônio Cabral das Mercês, José Cabral das Mercês, Lúcio Cabral das Mercês e Cecília Cabral das Mercês, pelo constante incentivo.

À minha futura esposa, Polliane Zanin Penha, pela paciência e pela cumplicidade, e sua mãe, Sueli Zanin Penha, pelo inestimável apoio.

À minha preciosa mãe, Aparecida Cabral das Mercês, por seu inesgotável carinho e desmesurada confiança nos meus esforços.

A todos que, direta ou indiretamente, auxiliaram-me durante o percurso de realização desta tese.

Mello, Sânderson Reginaldo de. *A Poética interartes na tessitura de "O Ouvido" de José Saramago*. 2010. 380 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Assis.

RESUMO

Considerando a perspectiva homológica que envolve as diferentes representações artísticas em *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à La Licorne* (1979), visamos tratar no presente estudo das correspondências interartísticas no processo de produção do texto *O Ouvido*, de José Saramago. A Livraria Bertrand (Lisboa) solicitou a contribuição de seis autores portugueses para que realizassem uma leitura de *La Dame à la Licorne* (séc. XV), série de seis tapeçarias francesas encontrada no século XIX no castelo de Boussac, e exposta no *Musée National du Moyen Age - Thermes et Hôtel de Cluny* (Paris) desde 1882. Os painéis, reproduzidos junto aos textos do volume, sugerem representar a alegoria dos sentidos humanos, e cada autor solicitado abordou, de forma particular, uma das peças. Assim, consecutivamente, Maria Velho da Costa escreveu sobre a visão em *A Vista*; José Saramago, a audição em *O Ouvido*; Augusto Abelaira o olfato em *O Olfacto;* Nuno Bragança o paladar em *O Gosto*; Ana Hatherly o tato em *O Tacto*; e, por sua vez, Isabel da Nóbrega, em *A sexta*, tratou sobre *À Mon Seul Désir*, título dado à tapeçaria que realiza o fechamento da série e ilustra a capa do livro. Diante desse contexto, passamos a investigar inicialmente a origem das questões interartísticas nas poéticas da Antiguidade Clássica, bem como o *contiuum* desses pressupostos teóricos nas reflexões e gêneros artísticos na Idade Média, na Idade Moderna e na Contemporaneidade. Em seguida, delineamos como a herança da tradição especulativa em torno da fraternidade entre as artes incide na arte decorativa da tapeçaria, e, posteriormente, refletimos sobre a tessitura poética dos painéis de *La Dame à La Licorne*. Depois, relizamos uma leitura dos cinco textos que compõem o volume da *Poética dos Cinco* Sentidos, e suas associações com o conjunto de peças da *Licorne*, a fim de observar a unidade da obra e a coerência da discussão interartística no conjunto textual. Finalmente, observamos a presença da *Poética Interartes* na fortuna literária de José Saramago, norteando criticamente a problemática das correspondências entre as representações artísticas em *O Ouvido*, no âmbito da fraternidade entre a Literatura e a Pintura, destacando, enfim, a fruição do lirismo, do dialogismo e da intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poética Interartes, Literatura e Pintura, Poética dos Cinco Sentidos, O Ouvido, José Saramago.

Mello, Sânderson Reginaldo de. *The interarts poetic in the tessitura of the "O Ouvido" by José Saramago.* 2010. 380 f. Thesis (Ph. D. in Literature) – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Assis.

ABSTRACT

Taking into consideration the homological perspective that involves the different artistic representations in *Poética dos Cinco Sentidos / La Dame à La Licorne* (1979), in this study we aim to deal with the interartistic correspondences in the text production process *O Ouvido*, by José Saramago. The Livraria Bertrand (Lisboa) requested the contribution of six Portuguese writers to perform a reading of *La Dame à la Licorne* (Sec. XV), a series of six French tapestries found in Boussac castle in the nineteenth century, and exposed in *Musée National du Moyen Age - Thermes et Hôtel de Cluny* (Paris) since 1882. The panels, reproduced along with the texts of the volume, suggest to represent the allegory of human senses, and each author invited approached, in his particularly way, one of the tapestries. Thus, consecutively, Maria Velho da Costa wrote about the sight in *A Vista*; José Saramago, the hearing in *O Ouvido*; Augusto Abelaira, the smell in *O Olfacto*; Nuno Bragança, the taste in *O Gosto*; Ana Hatherly, the touch in *O Tacto*; and Isabel da Nóbrega, in *A sexta*, wrote about *À Mon Seul Désir*, title given to the tapestry that ends the series and illustrates the cover of the book. In this context, we started by investigating the origin of interartistic matters in poetry of Classical Antiquity, as well as the *continuum* of these theoretical purposes in the reflection and artistic genres in Middle Age, Modern Age and Contemporaneity. Then, we outlined how the heritage of speculative tradition around fraternity among arts falls on tapestry decorative art. Later, we pondered over the poetical tessitura of *La Dame à La Licorne*'s panels. Then, we carried out a reading of the five texts that constitute the volume *Poética dos Cinco Sentidos*, and its associations with *Licorne*'s set of pieces, in order to observe the totality of the work and the coherence of the interartistic discussion on the textual set. Finally, we noted the presence of Interart Poetics in José Saramago's literary fortune, guiding critically the set of problems in the correspondence among the artistic representations in *O Ouvido*, regarding the fraternity between Literature and Painting, highlighting the fruition of lyricism, dialogism and intertextuality.

KEYWORDS: Interart Poetics, Literature and Painting, Poética dos Cinco Sentidos, O Ouvido, José Saramago.

Mello, Sânderson Reginaldo de. *La poétique interarts dans la texture des "O Ouvido" de José Saramago.* 2010. 380 f. Thèse (Doctorat en littérature) – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Assis.

RÉSUMÉ

En considérant la perspective homologique qui implique les différentes représentations artistiques dans *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à la Licorne* (1979), nous avons pour but d'aborder dans cette étude les correspondances interartistiques dans le processus de production du texte *O Ouvido*, de José Saramago. La maison d'édition Librairie Bertrand (Lisbonne) a demandé la collaboration de six auteurs portugais de procéder à une lecture de *La Dame à la Licorne* (XV^{e} siècle), une série de six tapisseries françaises trouvée au XIX^{e} siècle dans le château de Boussac et exposée au Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (Paris) depuis 1882. Les panneaux, reproduits auprès des textes du volume, suggèrent représenter l'allégorie des sens humains et chaque auteur a abordé, d'une façon particulière, l'une des pièces. Ainsi, consécutivement, Maria Velho da Costa a écrit sur la vue dans A Vista; José Saramago, l'ouïe dans *O Ouvido*; Augusto Abelaira, l'odorat dans *O Olfacto*; Nuno Bragança, le goût dans *O Gosto*; Ana Hatherly, le toucher dans *O Tacto* et, à son tour, Isabel da Nóbrega, dans *A Sexta*, a écrit sur *À Mon Seul Désir*, titre donné à la tapisserie qui encadre la série et illustre la couverture du livre. Dans ce contexte, nous avons fait, d'abord, des recherches sur la source des problèmes interartistiques dans les poétiques de l'Antiquité Classique, ainsi que le continuum de ces présupposés théoriques dans les refléxions et les genres artistisques au Moyen Âge, les Temps Modernes et à l'Époque Contemporaine. Puis, nous avons ébauché l'héritage de la tradition spéculative autour de la fraternité entre les arts et son incidence sur l'art décoratif de la tapisserie et, postérieurement, nous avons réfléchit sur la texture poétique des panneaux de *La Dame à la Licorne*. Ensuite, nous avons fait la lecture des cinq textes qui composent le volume de la *Poética dos Cinco Sentidos* et leurs associations à l'ensemble des pièces des *Licorne* afin d'observer l'unité de l'oeuvre et la cohérence de la discussion interartistique dans l'ensemble textuel. Finalement, nous avons observé la présence de la Poétique Interarts dans la fortune critique de José Saramago, en guidant critiquement la problématique des correspondances entre les représentations artistisques dans *O Ouvido*, dans le cadre de la fraternité entre la Littérature et la Peinture, en soulignant la fruition du lyrisme, du dialogisme et de l'intertextualité.

MOTS-CLÉS: Poétique Intearts, Littérature et Peinture, Poética dos Cinco Sentidos, O Ouvido, José Saramago.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – A criação do homem.....p. 81

FIGURA 2 – O Purgatório.....p. 82

FIGURA 3 – Tapete de Medalhão (Tabiz, séc. XVI).....p. 112

FIGURA 4 – Tapete de caça (detalhe).....p. 112

FIGURA 5 – Penélope ao tear.....p. 113

FIGURA 6 – Penélope ao tear.....p. 114

FIGURA 7 – Penélope e os pretendentes.....p. 114

FIGURA 8 – O retorno de Ulisses.....p. 115

FIGURA 9 – Tapeçaria de Bayeux (detalhe).....p. 116

FIGURA 10 – Tapeçaria de Bayeux (detalhe).....p. 117

FIGURA 11 – Tapeçaria de Bayeux (detalhe).....p. 118

FIGURA 12 – Apocalípse d'Anjou.....p. 123

FIGURA 13 – Cena do Apocalipse.....p. 124

FIGURA 14 – A vida da virgem.....p. 124

FIGURA 15 - A vida senhorial: o banho.....p. 125

FIGURA 16 – A Barca de Vênus.....p. 126

FIGURA 17 – La Dame à la Licorne (video: Museu de Cluny).....p. 132

FIGURA 18 – La Dame à la Licorne (foto: visitação pública).....p. 138

FIGURA 19 – Tapeçaria gótica (Arras - 1490).....p. 144

FIGURA 20 – O Jardim das Delícias.....p. 145

FIGURA 21 - O Jardim das Delícias (detalhe).....p. 145

FIGURA 22 – Como caçar um unicórnio (manuscrito iluminado).....p. 146

FIGURA 23 – Os caçadores entram na floresta.....p. 149

FIGURA 24 – O unicórnio é encontrado.....p. 150

FIGURA 25 – O unicórnio é perseguido.....p. 151

FIGURA 26 – O unicórnio é cercado.....p. 152

FIGURA 27 – A captura mística do unicórnio.....p. 152

FIGURA 28 – O unicórnio é morto e levado ao castelo.....p. 153

FIGURA 29 – O unicórnio no cativeiro.....p. 154

FIGURA 30 – La Dame à la Licorne – A Visão.....p. 161

FIGURA 31 – Narciso (*mille-fleur*).....p. 162

FIGURA 32 – La Dame à la Licorne – O Olfato.....p. 163

FIGURA 33 – La Dame à la Licorne – O Paladar.....p. 164

FIGURA 34 – La Dame à la Licorne – O Tato.....p. 166

FIGURA 35 – La Dame à la Licorne – À Mon Seul Désir.....p. 167

FIGURA 36 – Ticiano Vecellio - Editora Globo.....p. 176

FIGURA 37 – Giuseppe Arcimboldo – Editora Taschen.....p. 177

FIGURA 38 – Claude Monet – Editora Taschen.....p. 178

FIGURA 39 – La Dame à la Licorne (contracapa) – ERMN.....p. 180

FIGURA 40 – La Dame à la Licorne (capa) – ERMN.....p. 180

FIGURA 41 – Poética dos Cinco Sentidos (capa azul) – Livraria Bertrand.....p. 183

FIGURA 42 – Poética dos Cinco Sentidos (capa branca) – Livraria Bertrand.....p. 185

O primeiro som, aquele de que todos os outros virão a nascer, filhos, discípulos ou gomos, ou bagos de romã justapostos, ou favos que se respondem como luz de uma vela entre espelhos paralelos, o primeiro som, em tão grande silêncio nascido que poderia ser a primeira e todas as vagas quebrada sob os nevoeiros e as sombras do mundo recém-criado.

José Saramago
O Ouvido

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... 15

CAPÍTULO 1 - POÉTICAS INTERARTES: *ut pictura poesis*..... 32

1.1. A Literatura e a Pintura na Antiguidade Clássica..... 32

1.2. A Literatura e a Pintura na Idade Média..... 57

1.3. A Literatura e a Pintura na Idade Moderna..... 88

CAPÍTULO 2 - INTERARTES POÉTICAS: *ut poesis pictura*..... 106

2.1. A tapeçaria: pressupostos historiográficos..... 106

2.2. A tessitura poética de *La Dame À La Licorne*..... 131

2.2.1. O unicórnio e o mito na transposição iconográfica de *La Dame À La Licorne*..... 143

2.2.2. *La Dame À La Licorne* e seus múltiplos sentidos..... 159

CAPÍTULO 3 – *POÉTICA DOS CINCO SENTIDOS / LA DAME À LA LICORNE*: *poesi sit pictura* 175

3.1. O texto de Maria Velho da Costa: *A Vista*..... 187

3.2. O texto de Augusto Abelaira: *O Olfacto*..... 193

3.3. O texto de Nuno Bragança: *O Gosto*..... 201

3.4. O texto de Ana Hatherly: *O Tacto*..... 212

3.5. O texto de Isabel da Nóbrega: *A Sexta*..... 224

CAPÍTULO 4 - A POÉTICA INTERARTES NA TESSITURA DE *O OUVIDO* DE JOSÉ SARAMAGO: *muta poesis, eloquens pictura*..... 241

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....312

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 218

BIBLIOGRAFIA..... 330

ANEXO A - A VISTA (Maria Velho da Costa)..... 340
ANEXO B - O OLFACTO (Augusto Abelaira)..... 347
ANEXO C - O GOSTO (Nuno Bragança)..... 354
ANEXO D - O TACTO (Ana Hatherly)..... 364
ANEXO E - A SEXTA (Isabel da Nóbrega)..... 372

Todos os sons estão neste primeiro, e todos são o mesmo silêncio.

José Saramago
O Ouvido

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo versa sobre as reflexões comparativas e os processos dialógicos e intertextuais que envolvem a perspectiva homológica na interação entre os gêneros artísticos na textualidade literária. Com efeito, entendemos como Poética o conjunto de procedimentos formais que orientam as operações artísticas. Desse modo, a poética interartes pode ser definida como o mecanismo combinatório entre distintos processos retóricos, refletidos no ato de leitura.

Nesse sentido, visamos tratar no presente estudo das correspondências interartísticas no processo de produção do texto *O Ouvido*, de José Saramago, sem olvidar que o texto pertence ao conjunto intitulado *Poética dos Cinco Sentidos*, cujo programa estético gira em torno de um similar núcleo temático. A Livraria Bertrand (Portugal) convidou seis autores portugueses para produzirem uma apreciação literária da série de seis tapeçarias francesas intitulada *La Dame à la Licorne* (séc. XV). Esse conjunto de painéis representa a alegoria dos sentidos humanos, vindo a determinar a incubência e o assunto abordado pelos autores, que se orientaram livremente pela encantadora iconográfica das peças. Assim sendo, Maria Velho da Costa escreve sobre o sentido da visão em *A Vista*, José Saramago aborda o sentido da audição em *O Ouvido*, Augusto Abelaira, o olfato em *O Olfacto*, Nuno Bragança, o paladar em *O Gosto*, Ana Hatherly, o tato em *O Tacto*, e Isabel da Nóbrega refletiu ficcionalmente sobre a tapeçaria intitulada *À Mon Seul Désir*, no texto *A Sexta*. Desse modo, percebemos a integração dos textos numa coerente perspectiva de recepção estética, cujo procedimento pode ser compreendido através do seguinte delineamento:

> o poeta e o pintor são, nesse sentido, tradutores de relações entre significados e significantes que eles buscam articular, por aproximação

> sucessivas, através de suas obras, do mesmo modo que o leitor ou o espectador são tradutores das estruturas resultantes. Trata-se, enfim, de leituras, por onde já se vê que o modelo subjacente destas minhas obsevações é o linguístico ou retórico (BARBOSA, 1993, p. 20).

Desse modo, percebemos que o modelo de representação do conjunto textual, no qual *O Ouvido* é integrado, reflete um protocolo de leitura através da tessitura literária, que se ajusta ao dialógismo entre diferentes gêneros artísticos e à intertextualidade enunciativa. Assim, a forma literária exibe, conforme nosso contexto de investigação, a pintura através do texto (Vouilloux, 1994), onde se pode apreender o cruzamento de evidentes convergências interdiscursivas, tais como a *emulação*, a *rivalidade* e a *supremacia* de uma forma estética sobre a outra.

Por sua vez, a Literatura é uma forma artística de percepção da realidade por meio da escrita. Escrever, portanto, é um mecanismo de reinvenção do mundo, de seus espaços e, principalmente, é ato que permite a produção de diferentes olhares sobre a realidade. Desse modo, a Leitura passa a existir como continuidade actancial do efeito de sentido da escrita, uma vez que concorre com a fruição significativa das palavras, no limiar da representação do mundo sensível e do universo imaginário.

Nesse sentido, as poéticas literárias ocidentais aproximam a atividade do escritor enquanto arte da palavra (*ars poetica*), que aos poucos se emancipa da limitativa *techné*, evocando o tratamento singular que o escritor confere à palavra escrita, no âmbito de sua identidade linguística e cultural. Assim sendo, a exemplo da indagação de Jean-Paul Satre (1948) sobre o conceito de *literatura*, e por extensão de *leitura*, podemos concordar que ambas são oriundas das práticas sociais, e, no domínio da interação social, como destaca Pierre Bourdieu (1974), conferem sentido no âmbito das trocas simbólicas. Assim, a escrita é um ato dinâmico, que se completa mediante o ato de leitura, isto é, escrever-ler é por essência

uma operação dialética (SARTRE, 1948, p. 68), que envolve a conexão entre os pólos da produção e da recepção textual, como *a posteriori* sustentará a teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss (1978) e Wolfgang Iser (1999).

Com efeito, o ato de leitura recupera o ato escrita, pela resconstrução do traço, do ritmo e da organização do mundo através das palavras (BARTHES, 1987). Ou seja, o ato de leitura é uma operação inversa a da escrita, pois demanda um processo de decodificação, que parte, em princípio, do reconhecimendo dos mecanismos e das técnicas necessárias da escrita, possibilitando abstrair a essência da mensagem. Em geral, se a leitura compreende a escrita, logo, poder-se-ia entender que um competente e hábil leitor possa ser efetivamente um hábil e competente escritor. Todavia, enquanto poética da escrita, o processo de leitura (poder-fazer escrever/ poder-fazer ler) é uma "Ars", ou seja, um ofício do escritor, algo que demanda instrução e treinamento, como consideravam os gregos, de modo que tanto a escrita como a leitura, ainda hoje, são avaliadas enquanto forma de aprendizado.

Por conseguinte, alicerçados nas práticas de leitura realizadas pela humanidade ao longo da história, bem como nos mais diversos suportes textuais, conforme a invenção e o domínio sempre novo e crescente das tecnologias, verifica-se que a leitura (saber-poder ler/escrever) superou a ideia de atividade mecânica, mas buscou valorizar a promoção do senso crítico do leitor. Assim, se de um lado, a escrita transpôs a imediatividade comunicativa, isto é, a funcionalidade ou a objetividade informacional, do outro, a leitura passou a promover o caráter fruitivo, que transcende o tempo e o espaço referencial do ato de produção. De fato, o texto é mais que uma estrutura semântica de códigos articulados, é, sobretudo, um saber organizado.

Ler propicia prazer (BARTHES, 1971). Portanto, no processo leitura-escrita busca-se a aporia dos sentidos, como a gustação (sabor) que transpõe o aparelho fonador, de modo que a leitura aproveita o mesmo aparelho oral com o qual o sujeito-leitor se alimenta e fala, ou a

audição, que se emprega na leitura oral, ou, paralelemente, a visão, o tato e, talvez, com menor incidência, o olfato. Entretanto, no contexto dos atuais *protocolos de leitura* (CHARTIER, 2001), impulsionados pela revolução tecnológica, que acelerou significativamente a produção e recepção textuais, bem como promoveu a imbricação de gêneros artísticos e midiáticos, pode se notar, paralelamente, a proliferação de variantes de textos considerados técnica, linguística e literariamente de valores inferiores.

Com efeito, no mundo contemporâneo, as práticas de leitura, bem como as correspondências entre linguagens e códigos, possuem uma dimensão social, política, ética e, principalmente, estética. Desse modo, compreendemos que, no âmbito das artes e da representação da realidade, a leitura é uma ação fundamentada no sujeito-leitor, partilhada pela ação de um sujeito-produtor, que orienta a atividade hermenêutica, lúdica e fruitiva do texto, a fim de despertar a consciência do receptor para a instância imaginária, sem desprezar, muito embora, o reconhecimento do contexto espaço-temporal. Assim sendo, considerando a *priori* o texto literário como *ars poetica*, ou seja, uma produção da reflexão do homem, devemos, então, entendê-lo como instrumento eficaz de ação do sujeito sobre o seu meio, mas, principalmente, como forma estética capaz de contribuir com o descortinamento da realidade.

No âmbito da Teoria da Recepção, o texto é o resultado material da recepção estética, e nasce através da assimilação de outros textos. Contudo, o ato de leitura, enquanto ato de recepção, deve considerar paralelamente a instância produtora e a instância receptora do produto textual, ou seja, o leitor. De fato, o leitor, situado num determinado contexto sociocultural, é que pode proporcionar a resposta às indagações em torno da apreensão do efeito estético da obra, isto é, o ato de produção e signifação textual. Assim, como explica Iser (1996):

> o efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos históricos-sociológicos (recepção) ou teoréticos-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam (p.7).

Desse modo, buscamos traçar nosso caminho pelos labirintos poéticos do texto *O Ouvido*, na medida em que discutimos, historicamente, a problemática da poética interartística, a *techne* artística da fabricação da tapeçaria, o reflexo do mito da caça ao unicórnio na série de *La Dame à La Licorne*, e os modos de ver dos autores que participaram da iniciativa editorial de *Poética dos Cinco Sentidos*. Assim, como prescreve a Recepção Estética, podemos reconstituir a intenção do efeito de sentido pretendido em *O Ouvido*, através da reflexão sobre sua unidade significativa, bem como reconhecer os elementos intertextuais que sucedem no processo de leitura. Com efeito, é possível conceber o delineando das condições históricas, sociais e culturais da produção textual ao observarmos a interação texto-contexto e texto-leitor, cujo eixo [texto-leitor-leitura] parte da instância produtora, o autor.

> O texto literário se orgina da recepção de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quando ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência (ISER, 1996, p. 11).

Portanto, podemos entender que a série de tapeçarias que forma o conjunto alegórico de *La Dame à La Licorne* é o mundo que se apresenta aos autores da *Poética dos Cinco Sentidos*. Cada um dos textos literários constituem visões de mundo particulares, ou seja, modos de ver.

Assim, *O Ouvido* e os demais textos são materialidades textuais resultantes do processo de recepção, cuja reação e intervenção podem ser vista na particularidade com a qual cada autor realizou sistematicamente a seleção interpretativa do mundo posto.

> Nesse sentido, a *seleção*, a partir da qual se constrói o texto literário, possui o caráter de acontecimento, e isso porque ele, ao intervir em uma determinada organização, elimina sua referência. Toda transformação de referência é um acontecimento, porque agora os elementos da realidade de referência são retirados de sua subordinação (ISER, 1996, p. 11).

Em *O Ouvido*, a reação do autor ao mundo referencial, alegórico e visual da tapeçaria, pode ser compreendida pelo registro sonoro da palavra. Os desafios do escritor se projetam na fabricação do tecido verbal, evidenciada no processo hermenêutida da inquirição do fabrico da peça através da voz enunciativa. Assim, quando se retrata dialogicamente a linha, o ritmo e a figuratividade da tapeçaria, encontramos o efeito de transposição de uma linguagem artística por outra, ou seja, o ato de escrita sublimado em ato de leitura, o ver pelo escrever, a pintura pela literatura.

Obviamente, o eixo leitura-literatura não deve ser entendido como ato descompromissado, ou deslocado do seu contexto, mas é importante destacá-lo enquanto resultado de uma série de inferências ideológicas e estéticas que aguçam, de um lado, o lapidar do texto, e, do outro, direcionam o processo de fruição imaginária do leitor. Desse modo, é importante assentir que os textos de *Poética dos Cinco Sentidos*, e em especial *O Ouvido*, de José Saramamago, objeto de reflexão central do presente estudo, representam protocolos de leitura (ver – escrever – ler) materializados em atividade de escrita literária, influenciados pela tessitura poética interartística. Nesse sentido, a leitura literária supõe (ou exige) habilidades e competências do sujeito-receptor no domínio das possibilidades plurisignificativas da palavra escrita, das associações interdiscursivas e intertextuais

(FIORIN, 2006) que, neste caso, não descartam as relações entre interlinguagens e códigos, isto é, a correspondência interartes (SOURIAU, 1965).

De fato, a contemporaneidade viu sagrar, após o que comumente se denominou de Era da Informação, a valorização da imagem. De certa forma, a identidade e a diversidade da palavra e da imagem não está na maneira de como o artista compreende o mundo, mas como concebe o mundo. Assim, se a contemporaneidade viu surgir a valorização de uma cultura da imagem, por outro lado, alguns teóricos da leitura afirmam que a mentalidade humana obedece a uma sistematização racional fundada na linguagem verbal, mesmo que, no princípio, estivesse submetida ao gesto, ao oral, ao ritmo, ao traço (BARTHES, COMPAGNON, RIVIÈRI et alii, 1987). Contudo, nos dias atuais, o nível de superioridade que a imagem alcançou em relação à palavra se deve muito aos meios de comunicação contemporâneos, como a publicidade, a propaganda, o cinema etc., bem como aos crescentes desafios do domínio das novas tecnologias.

Nesse aspecto, a palavra e a imagem testemunham as transformações da história do homem e da sociedade, no cerne de uma diversidade cultural bastante ampla e constantemente dinâmica. Através do desenvolvimento dos valores culturais, morais, filosóficos, estéticos, a humanidade sempre encontrou, na palavra e na imagem, a exemplo da Arte, o instrumento capaz de edificar a construção, o conhecimento e a expressão de uma identidade própria, bem como promover a consciência do Outro. Desse modo, as linguagens e suas manifestações genológicas tornaram-se elos essenciais do processo de comunicação inventados pelos homens, onde sempre a palavra e a imagem são (co)participantes do processo intercomunicativo, que, de maneira paradoxal, passaram também a intervir na consciência da humanidade sobre si própria.

Assim, no universo das trocas simbólicas, o indivíduo pode tanto se submeter quanto reagir ao mundo semioticamente imposto. As expressões artísticas contribuem, por meio das

diferentes linguagens, como instrumentos de baliza para a vida e para a sociedade, e são capazes de despertar no homem a consciência crítica sobre o meio social - tendência assumida verdadeiramente pela Literatura (LUKÁCS, 2000). De fato, percebemos que os cruzamentos das linguagens artisticas, precisamente da *ars literaria* (literatura) e da *ars pictoria* (pintura), possibilitaram a criação de significativas formas estéticas na cultura ocidental, que permitiram tanto a continuidade do *modus vivendi*, como a ruptura do *modus operandi* do homem sobre a realidade. Assim, é imprescindível destacar como as Artes Literárias e as Artes Visuais desempenharam o debate estético sobre a importância social de seus códigos nas expressões artísticas do Ocidente, caracterizando uma longa tradição no campo da hermenêutica das Artes.

Em vista disso, sob o eixo temático da Literatura e da Pintura, buscaremos investigar as origens das relações entre a palavra e a imagem na cultura ocidental, conscientes de que essa problemática nasce nos primórdios da invenção da escrita, através dos primeiros sinais iconográficos, mas não iremos nos deter nesse caminho. Por conseguinte, sabemos também que, ao longo do tempo, a palavra e a imagem se tornaram artes irmanadas, por meio da profícua necessidade de (co)operação entre ambas, diante do progresso cultural, político, didático e lúdico do homem ocidental. Dessa maneira, constituíram um repertório de investigação intelectual sobre seu campo de ação, no âmbito de uma tradição especulativa em torno das manifestações artísticas, desde o pensamento clássico até as poéticas e representações da arte contemporânea.

Evidentemente, no presente estudo que se descortina, buscaremos discorrer a respeito dos substratos discursivos da composição das modalidades mistas textuais, consolidadas na diversidade dos gêneros artísticos e midiáticos, seus formatos, suportes e sua recepção. Nesse aspecto, como a essência desse estudo versa sobre a problemática *interdisciplinar*, bem como interdiscursiva, devemos observar as características estéticas mais abrangentes, no âmbito da

recepção, que conjugam as afinidades entre as representações interartes, como o *dialogismo* e a *intertextualidade*, conceitos-chave que convergem como ponto de apoio crítico do nosso olhar sobre o texto *O Ouvido*, de *Poética dos Cinco Sentidos.* Nesse aspecto, o dialogismo e a intertextualidade devem ser compreendidos enquanto possibilidades de relações que se estabelecem dentro de um comum espaço discursivo, através de um sistema híbrido de convergências de linguagens na construção do enunciado. Assim, a recepção irá se estabelecer num percurso que processa tessituras das artes, num jogo de interfaces engendradas por meios de conexões dos sistemas de intercódigos de signos intra e extra-textual, de modo que a leitura do visível e do lisível delimitem as imbricações genológicas, estéticas e ideológicas, como no texto *O Ouvido*, de José Saramago, discurso que revela intrinsecamente uma contiguidade com os procedimentos retóricos da estética visual (ecfrase – enargeia).

Por outro lado, em face de uma contextualização, deve-se, no presente estudo sobre o substrato literário, verificar, como aponta Mikhail Bakhtin (1988), que as linguagens também desempenham uma dialética com os tempos e as épocas, a coexistir e evoluir tanto conjunta quanto contraditoriamente. Portanto, é fundamental associar a leitura estética dos painéis da série de tapeçarias francesas intituladas *La dame à La Licorne* nos textos de *Poética dos Cinco Sentidos*, apontando as relações de interface dessas linguagens artísticas e as transposições de sentidos resultantes dessa experiência estésica. Desse modo, buscaremos delimitar o universo da produção e recepção que envolve as tapeçarias e os textos supracitados, a fim de promover a caracterização interativa dos distintos protocolos de leitura (Chartier, 2001), que se intersectam na escrita de *Poética dos Cinco Sentidos*, permitindo, assim, focalizar as fronteiras, as identidades e os entrecruzamentos interartes.

Com efeito, Roger Chartier (2001), por exemplo, defende que a leitura da imagem não deve ser compreendida como leitura de palavras; para ele, a leitura de imagens é uma metáfora de leitura, devido à ausência de um caráter (dis)cursivo, como no texto escrito.

Alberto Manguel (2001) propõe que leitura da imagem pode ser traduzida para uma outra linguagem, inclusive a verbal, por encontrar natureza análoga entre as narrativas verbais e visuais. Contudo, é importante destacar, em se tratando de uma abordagem crítica de elevado valor, a investigação *strictu senso* de José Horácio de Almeida Nascimento Costa a respeito da gênese da fortuna literária do escritor José Saramago. Ao abordar a problemática da recepção interartes em *Poética dos Cinco Sentidos,* Costa afirma que o livro versa sobre o viés da *correspondência das artes* (COSTA, p. 254), integrando-se ao cenário de experimentação literária que compõe as produções do escritor português naquele contexto. Desse modo, o experimentalismo saramaguiano, como igualmente se pode inferir a respeito dos textos produzidos pelos demais autores, dialoga com a arte da tapeçaria, gênero das artes visuais mais admiráveis, e que gozava de crescente prestígio durante a passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

Como iremos discutir adiante, as tapeçarias dessa época passaram a concorrer com o gênero da pintura, tornando-se, a exemplo dos vitrais das igrejas góticas, verdadeiras pinturas de luz (iluminadas), uma vez que, como arte decorativa, eram destinadas a adornar as paredes de algum ambiente nos castelos, palácios ou igrejas. Portanto, além da relação metafórica estabelecida entre o dialogismo tecer - escrever, os textos (tecidos) de *Poética dos Cinco Sentidos* interagem com o caráter visual das peças da *Licorne*, como processo de leitura-escrita literária a partir de um referencial das artes visuais. Diante dessa perspectiva, que será amplamente discutida em nosso estudo, deve-se ressaltar a alusão feita por Costa sobre as origens da discussão em torno das interfaces de linguagens, presente na *Poética*: “de passagem, convém recordar que esta correspondência possui uma longa trajetória na cultura ocidental: já na Grécia Antiga, Simónides de Kéos postulou que <<a pintura é poesia muda, a poesia imagem que fala>>” (COSTA, 1997, p. 255).

Contudo, percebemos que somente o dialogismo pode provocar o necessário suporte intersemiótico presente no exercício de leitura/escrita dos autores da *Poética*, principalmente no texto *O Ouvido*, de José Saramago, sobre o qual buscaremos realizar uma apreciação crítica mais detalhada. Poderemos, então, compreender que as relações de interface de linguagens também pressupõem questões que se relacionam com a intertextualidade, uma vez que tantos os textos visuais como os textos verbais são igualmente *atos de leitura* (ISER, 1996). Assim, os processos de leitura, segundo a particularidade de cada tipo de linguagem, considerando a pintura, a tapeçaria e a escrita como essencialmente *textos*.

Diante dessa perspectiva, conforme o ponto de vista teórico de Roland Barthes, passamos a considerar o conceito de *texto* como *discurso*, envolvendo assim todo o conjunto das categorias da diegese ficcional. Para Barthes, a linguagem narrativa é em sua plenitude um trabalho de composição (BARTHES, 1971, p. 227), caracterizando escolhas e hierarquias, impostas ou abandonadas, no âmbito genológico, reveladas através da atualização da leitura (escritura – leitura). Por essa razão, preferimos identificar como Texto as produções dos autores de *Poética dos Cinco Sentidos*, mesmo que haja a indicação de *conto* em outra abordagem especulativa. Curiosamente, uma das primeiras assertivas críticas de Costa (1997) sobre *O Ouvido* é a respeito da impossibilidade de classificação do texto num gênero literário convensional (p. 213). Em vista disso, optamos por compreender o texto de José Saramago como prosa poética, em função da dinâmica lírica e digressão enunciativa, por meio das quais o ritmo sonoro, ou o silêncio alusivo, possibilitam o cadenciamento melódico da tessitura (inter)textual. Nesse aspecto, preferimos também manter a terminologia aludida, a fim de promover a unidade das produções dos autores da *Poética dos Cinco Sentidos*, mesmo que, no caso específico da publicação de *O Ouvido* no volume II das *Obras Completas de José Saramago*, editado pela Lello & Irmão (1991), o texto venha emoldurado na categoria

genológica do conto, acentuando dessa maneira, o enredamento teórico que envolve a questão, que não é o cerne central de nosso estudo.

O conceito de Texto favorece à aportagem teórica de nossa investigação, pois buscamos compreender a produção de *O Ouvido* como ato de leitura, representado pelo processo de escrita. Isso explica o enfoque diversificado executado por cada autor em particular, uma vez que a subjetividade da recepção estética reflete-se na experimentação lúdica dos textos sobre os painéis da *Licorne*, justificando a problemática da transposição das liguagens artísticas, e que corresponde igualmente à proposta editorial em questão. Desse modo, verificamos que o texto (livro, pintura, painel etc.) pode remeter a outros textos, traduzindo-os, ou apropriando-se dos mesmos. Contudo, a dimensão dialógica e intertextual, sucedidas no *corpus* de nosso estudo, permite evidenciar a ilimitada possibilidade das variáveis significativas de um texto com relação ao texto tomado como ponto de partida.

De modo geral, podemos inferir que os textos de *Poética dos Cinco Sentidos*, enquanto leitura dos painéis de *La Dame à La Licorne*, como sustenta a nota editorial da Bertrand, no que tange aos níveis de leitura, poderia demonstrar uma estreita percepção da plasticidade das peças, permanecendo restritos aos signos do texto não-verbal. Contudo, ao se valorizar cada um dos sentidos humanos, em particular, os textos também poderiam focalizar apenas os elementos que enfatizassem determinado sentido, em prejuízo dos demais. Desse modo, poderia se avaliar que os textos de *Poética dos Cinco Sentidos* não transpuseram o nível da decodificação, ou da elementar transposição (inter)semiótica do visível para o lisível. Entretanto, sabe-se que a proposta editorial sustenta um tipo particular de percepção que visa a ultrapassar a instância semiótica e semântica dos painéis, a fim de incitar o imaginário do leitor, conforme o efeito lúdico preterido na leitura-escrita dos seis autores selecionados.

Portanto, se os tecidos de *Poética dos Cinco Sentidos* não constituem simples (re)produções literárias da imponente série do Museu de Cluny, logo, devem ser

compreendidos como gesto da escrita sobre o gesto do tecer. Diante desse ponto de intersecção entre os gestos de produção dos textos, é importante evidenciar as associações metafóricas, simbólicas e intertextuais presentes no ato de leitura-escrita da *Poética dos Cinco Sentidos*, a exemplo da relação tocar-tecer-escrever, no dedilhar das cordas da arpa, da urdidura e da escrita, como é possível verificar na instância musical (som), plástica (imagem) e literária (escrita) do texto *O Ouvido*. Assim, os textos de *Poética dos Cinco Sentidos* distanciam-se da literalidade da *Licorne*, que, enquanto obra referencial, fundamenta a operação interpretativa do leitor, cujo gesto de leitura-escrita é essencialmente representado pelo dialogismo (BAKHTIN) entre a arte pictórica e literária, através da presença marcante dos signos materiais do texto visual no corpo do texto literário.

Como todo ato de leitura comporta a interação entre objeto e sujeito, conforme o cerne teórico da crítica estética, logo, deve-se avaliar que a subjetividade do leitor (*leitor ideal*) (co)labora no gesto de leitura do escritor, inferindo no texto por meio de seu repertório teórico-crítico, suas experiências, sua visão de mundo, seu contexto e sua competência interpretativa e, enfim, sua habilidade de estabelecer as necessárias relações intertextos e intercódigos. Desse modo, a leitura de *Poética dos Cinco Sentidos* reinventa a topografia plástica de *La Dame à La Licorne*, mobilizando o signo verbal, articulando a leitura e a escrita, superando a operação de decodificação da mensagem visual e, finalmente, suscitando um ato de leitura que evoca diferentes instâncias, caracterizadas pelo imaginário, pelo o lúdico, pela cultura, pela religião, pela estética e pela ideologia, através do protocolo da leitura em livro, o acesso material do texto, que implica a construção de um discurso artístico e poético.

Diante desse intuito, procuramos organizar nosso estudo em quatro partes, as quais representam a dinâmica de desenvolvimento do ciclo poético interartístico, conforme a orientação dos eixos: *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura), *ut poesis pictura* (a pintura

é como a poesia), *poesi sit pictura* (a poesia é quase uma pintura), e *muta poesis, eloquens pictura* (a pintura é poesia emudecida, a poesia é pintura falante).

Desse modo, no primeiro capítulo, *Poética Interartes*: *ut pictura poesis*, procuramos investigar as raízes teóricas das discussões comparativas entre as Artes. Iniciamos a partir da discussão sobre a problemática da *mimese* nas questões retóricas e artísticas em nível de metáfora, bem como procuramos tratar sobre as elucidações filosóficas em torno da representação e da técnica no campo das artes imitativas (Platão, Aristóteles e Horácio), a fim de compreender a gênese comparativa entre a Poesia e a Pintura na Antiguidade Clássica. Nesse sentido, verificamos que a símile *ut pictura poesis* representa uma tradição especulativa em torno da problemática entre as artes. Em seguida, percebemos os reflexos dessa tradição especulativa na cultura medieval cristã, conforme os valores ideológicos propagados pela Igreja. Dessa forma, verificamos quase uma nulidade do valor da imagem, por muito tempo subordinada ao texto escrito; porém, a imagem percorreu um longo caminho para se alcançar uma autonomia estética com relação à palavra. Contudo, na Idade Moderna, as retóricas e as poéticas da Antiguidade são revalorizadas, possibilitando maior fôlego nas discussões comparativas entre a Pintura e a Poesia. Assim, na contemporaneidade, vemos como resultado as amplas práticas poéticas vanguardistas, no cerne do experimentarismo estético, através do entrecruzamento dos materiais, suportes, discursos e práticas intertextuais, revelando que a problemática das representações interartísticas representam um *continuum*, isto é, um efervescente mote ficcional, como sucede na fortuna literária de José Saramago.

No segundo capítulo, intitulado *Interartes Poéticas: ut poesis pictura*, buscamos historiar sobre a arte da tapeçaria, a fim de compreender o surgimento, o desenvolvimento e as técnicas de produção dessa arte decorativa. De fato, julgamos necessário percorrer por esse caminho devido ao gênero artístico da série *La Dame à La Licorne*, e, principalmente, em função do olhar perscrutativo que o enunciador do texto de José Saramago incide sobre o

fabrico da peça. Por conseguinte, devemos observar que, em sua história, a tapeçaria possuiu uma equivalência aproximativa com a pintura, devido o caráter iconográfico e diegético das imagens figurativas. Entretanto, percebemos também que o tecer apresenta profundas analogias com o ato de escrever, e essa particularidade está inserida na essência do texto *O Ouvido*, de José Saramago, o *corpus* central do presente estudo. Em seguida, passamos a discutir sobre cada uma das tapeçarias de Cluny, abordando, entre outros aspectos, a riqueza da composição plástica dos painéis, que servirão de ponto de partida dos textos de *Poética dos Cinco Sentidos*. Assim sendo, no terceiro capítulo, intitulado *Poética dos Cinco Sentidos/La Dame à La Licorne: poesi sit pictura*, buscamos contextualizar o processo de recepção da *Licorne* no conjunto textual da *Poética*, observando a variedade interpretativa dos textos, os recursos dialógicos e intertextuais, e a fruição imaginária dos autores, revelada no ato de leitura/escrita das tapeçarias, a fim de compreender a coesão das unidades textuais no conjunto da publicação, direcionada pela abordagem editorial interartística.

Finalmente, no quarto capítulo, passamos a averiguar a presença da relação dialógica interartes na produção ficcional de José Saramago. Dessa forma, percebemos que a poética interartística se faz presente em toda a fortura ficcional do autor. Por conseguinte, verificamos que, se no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago explora ficcionamente os pormenores teóricos da comparação entre as artes, em *O Ouvido*, autor revela uma aplicação prática das reflexões em torno das transposições artísticas. Porém, ao invés de revelar uma descrição ecfrástica sobre o painel, ou presentificar agudamente a intensidade cromática da peça através das palavras (enargeia), Saramago retoma a ideia da eloquência silenciosa da natureza visual da imagem. Nesse sentido, o tema da audição se entrecruza ao processo de fabricação da tapeçaria, pois, paralelamente, tecer se reveste do escrever. Assim, diante dos silêncios e desafios da escrita, considerando os meios psíquicos que envolvem a criatividade e

os processos de produção, a eloquência da pintura é emudecida pelos silêncios da poesia, porque o gesto do fazer alude a um ritmo irregular.

Dessa forma, podemos falar de uma *Poética Interartes na tessitura de "O Ouvido" de José Saramago* pelo(s) registro(s) dinâmico(s) de uma linguagem poética (prosa – poesia, palavra – imagem, ver – escrever, ler - ouvir), que provoca um diálogo consciente entre textos, conforme o processo denominado por Júlia Kristeva (1978) "mosaico de citações", ou como Gérard Genette (1982) identifica como "palimpsesto". Contudo, no que tange à investigação literária, a intertextualidade se manifesta integrada ideologicamente na modalidade descritiva e analítica do texto *O Ouvido*, especificamente, presa à urdidura de natureza plural das Artes (AGUIAR E SILVA, 1998). Dessa forma, está implícita, no âmbito deste estudo, a transposição entre as fronteiras de conhecimento e dos diferentes *modos de ver* (BERGER, 1999), como a Literatura e as Artes Visuais (PRAZ, 1982), uma vez que isso possibilita uma ampliação dos horizontes dos diversos saberes e representações artísticas, como também contextualizam a preocupação atual, em termos de pesquisa acadêmica, a compreensão da realidade, no que tange à linha de investigação *Literatura e Vida Social*. Enfim, há tempos que estudiosos têm se empenhado numa linha de estudo sobre os diálogos interartísticos, enfatizando, assim, a procedência de nosso estudo. Inúmeras publicações procuram refletir sobre a fraterna convivência da palavra e da imagem nas obras de ficção, como o cruzamento da Literatura e da Pintura. Portanto, a priori, o amplo horizonte de investigação que se tem configurado atualmente favorece a construção de um repertório teórico-crítico sobre o assunto, e, principalmente, fundamenta nossa visão sobre a obra do escritor português José Saramago, diante do eixo central que orienta nosso olhar sobre o texto *O Ouvido*.

Muito antes da tapeçaria houve outro primeiro som, este da ponta-de-prata vincando o desenho, guiada pelos olhos e a mão, dando ao traço o seu efémero gémeo que é o som, só existente em cada momento, como o presente movediço entre um passado que por vivido se cobre de incertezas e um futuro que só simplificadamente pode ser adivinhado.

José Saramago
O Ouvido

CAPÍTULO 1

POÉTICAS INTERARTES

ut pictura poesis

A pintura é poesia silenciosa,
a poesia, pintura que fala.

Simônides de Céos

1.1. A LITERATURA E A PINTURA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

A gênese reflexiva a respeito das questões homológicas interartes, realizada na Antiguidade Clássica, teve início nas artes literárias e pictóricas, como formato imbricativo de analogias interpretativas. Todavia, a associação entre retórica e poética denotava um universo de implicações especulativas, que se explicava pelo fato de que ambas possuíam uma esteira comum de interrelações, isto é, a palavra como instrumento de representação. Os teóricos da poesia, como Aristóteles, estavam de acordo com as semelhanças entre as artes (poesia, pintura, escultura, teatro etc.) em nível de *metáfora* (RICOEUR, 2000); isso é porque não se encontrava nenhuma teoria específica para a atividade pictórica, mas, ao contrário, o que se produzia em pintura estava subordinado à arte poética, que, algumas vezes, provia-se de exemplos das artes visuais para explicitar seus próprios conceitos teóricos, a exemplo das poéticas de Aristóteles e Horácio.[1] Gérard Genette, que analisa como retórica moderna a arte

[1] No âmbito da *retórica clássica*, comumente se empregavam as figuras *ab exemplo* e a *símile* com a finalidade de justificar interações interdiscursivas e analogias entre as artes da palavra e da imagem. Como veremos, o enfraquecimento desse modelo resultará, nos séculos XV e XVI, nas recorrências das argumentações tratadistas (*ab auctoritas*) pelas referências à *Ars Poetica* de Horácio e ao postulado de Simónides de Céos. Após o longo processo de discussões no âmbito da teoria do *paragone*, desde o período renascentista, e as tentativas de

da expressão literária edificada na retórica dos *tropos* (retórica-prova-persuasão), fundamenta-se em Paul Ricoeur, para quem a poética de Aristóteles é mais um tratado de criação poética (poesis-mimesis-catarsis) do que técnica de ação (elocução-discurso-persuasão):

> Aristóteles ocupa-se da metáfora nos dois tratados, mostrando que a mesma figura pertence aos dois domínios, ora exercendo uma acção retórica, ora desempenhando um papel na criação poética (ALEXANDRE JÚNIOR, 1998, p. 21).

Nesse sentido, o paralelo das relações homológicas interartes no Ocidente se originou por meio de uma analogia especulativa de ordem filosófica, estética e moral. Como intuímos, o conceito de *mimese* inaugurado por Aristóteles,[2] que sistematizou o campo da crítica das artes, já encontrara na *Arte Retórica* (comunicação: discurso persuasivo) elementos modelares para a produção poética e pictórica (imaginação: discurso ficcional), os quais ainda estavam subordinados ao caráter persuasivo. No cerne da arte, compreende-se que a representação mimética (ou imitação da realidade) se realiza através do representante (sujeito da ação) e do representado (objeto da representação), os quais se comunicam ficcionalmente, e mediam o real por meio da abordagem discursiva da linguagem artística, entendendo-se, portanto, que o primeiro passa a emular o segundo. Na perspectiva etimológica, o termo *representação* (do *lat. representatio, -onis*; do gr. *mimese*) denota a *imagem* ou a *reprodução* do *outro* ou de *algo* (CUNHA, 1997, p. 677). Desse modo, a *representação* designa a figura da Retórica que emprega o discurso direto da eloquência verbal, amparado pela imitação do *gesto*, da *voz* e da

equilíbrio em decorrência da rivalidade entre as artes, haverá nos Oitocentos o percurso inverso no *status* de importância dessa tradição especulativa, quando se instaurará a superioridade da palavra sobre imagem. Todavia, no alvorecer o século XX, nota-se o crescente contexto da crise da palavra escrita, quando a imagem passará gozar de pleno prestígio em todas as esferas da realidade social.

[2] Devemos lembrar desde já que o conceito de mimese (*mímesis*) de Aristóteles, naturalmente inclinado à concepção da imitação (representação) da '*realidade'* (visível), diferencia-se do idealismo de Platão, para quem a '*realidade'* é concebida como *simulacro* (similaridade), não admitindo portanto a relação de igualdade entre o *real* e o objeto perceptível pelos órgãos sensoriais (Cf. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte.* 4ª ed., São Paulo: Ática, 1991).

palavra de alguém para *ilustrar*, *reforçar* ou *exemplificar* seu argumento. Assim, segundo F. Martinez Bonati[3], em *Representation and Fiction* (sic):

> a representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto. A representação é uma entidade cuja eficiente actualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação funcionar como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado (apud REIS & LOPES, 2000, p. 355).

Diante disso, sugere-se, por assim dizer, uma similaridade entre o processo de criação das artes literárias e visuais, e, principalmente, como mencionado anteriormente, pelo caráter mimético atribuído a ambas as artes, que, na contemporaneidade, ecoa conceitualmente em nível de *imagem* e *metáfora* (CAMICADE, 1970). Nesse sentido, explica-se a aportagem das crescentes reflexões sobre as correspondências entre a poesia (literatura) e a pintura (imagem) na Antiguidade, através do conceito de *mimese* literária, que se repercutiu nas artes visuais, em função do teor narrativo e descritivo que ambas as representações encerram. Segundo Alfredo Bosi, é o conceito de *mímesis* (representação) que possibilita a associação do *conhecimento* à operação artística:

> O seu significado preciso depende, naturalmente, dos contextos. Pode aludir à mera *imitação* de traços e gestos humanos, tal como ocorria nos mimos e na pantomima, representação de caráter jocoso e satírico. Pode também significar a *reprodução* seletiva do que parece mais característico de uma pessoa ou coisa, e ser, portanto, uma operação que revele aspectos típicos da vida social; neste sentido, o artista escolheria os perfis relevantes do "original" antes de figurá-los: assim seriam os *tipos* apresentados nas comédias de Aristófanes (BOSI, 1991, p. 28).

Afinal, como na atividade jurídica, na poesia épica e no teatro se representava a ação (movimento, gestual) e o ambiente (descrição, plasticidade cenográfica), na pintura se

[3] BONATI, F. Martinez. "Representation and Fiction", in *Dispositio*, V, 13-14, pp. 19-33; citado por REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Porto: Almedina, 2000.

permitia representar a sequencialidade da ação (planos narrativos) com a mesma intensidade da palavra, sendo a primeira evocar a temporalidade, enquanto a segunda, a espacialidade.[4]

Na Antiguidade Clássica, a poesia épica e o teatro eram as principais manifestações culturais que traduziam o pensamento e a hegemonia do Estado grego. Dentro dessa perspectiva, a Cultura Clássica nos legará um modelo como herança até os nossos dias, bem como a ideia da concepção da arte enquanto forma de conhecimento da realidade, isto é, forma de representação social, ou mesmo como forma de conhecimento de si mesmo. Assim, a narrativa progressiva, que se inspirava nas ações de personagens heróicos e na mitologia, também convivia com a pintura, com os altos e baixos relevos dos murais e dos templos, com as estátuas e com as imagens impressas nas cerâmicas, que representavam cenas do cotidiano ou histórias mitológicas, ou nas ilustrações dos rolos e papiros, como alude Hagstrum:

> *in Alexadrian poetry the iconic traditions that go back to Homer and Hesiod are united with impulses from a gifted school of painters who were decoranting wall and canvas artfully and dramatically disposed details from Greek mythology. As the painters, so also the poets, who characteristically presented mythic legend pictorially* (HAGSTRUM, 1987, p. 27).

No entanto, considerando o ponto de vista da prevalência, as ilustrações sempre se mantiveram subordinadas aos textos. Por exemplo, Erich Auerbach (1987), no capítulo *"A Cicatriz de Ulisses"* da *Mimesis*, observa os indícios do discurso ecfrástico[5] no épico de Homero. Auerbach chama a atenção para a modelização, pormenorização e ligação sintática, temporal e espacial do discurso, concernentes à descrição ordenada, uniforme e iluminada,

[4] A temporalidade e a espacialidade serão valores estéticos que G. E. Lessing retomará, no *Laocoonte* (século XVII), para propor as diferenças entre a literatura e a pintura (Cf. LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998).

[5] Em princípio, a *ekphrasis* é um sistema retórico comumente empregado no tipo de poesia descritiva, como o *icon*, que designava uma descrição detalhada de um objeto real ou fictício. Em decorrência a esses termos, deriva-se a *descriptio locorum* e a *descriptio temporum*, que transcorriam na descrição dos monumentos e templos, bem como nas estações do ano e sua recorrência mitológica e simbólica. Já a *amplificatio*, que também tem origem na arte retórica, é uma espécie de descrição metafórica, ou personificação, presente nos textos narrativos (SALDANHA, 1995, p. 78).

mais precisamente, na cena em que Ulisses impede a antecipação do *reconhecimento* (sublimemente reservado à ama Penélope) pela velha escrava Euricléia, ao ver a cicatriz do seu senhor. Nesse contexto, o discurso (co)ordena contornos plásticos (descritivos) sobre a temporalidade dos eventos dispostos na narrativa, com ritmo e enquadramentos bastante exatos, que lembram a espacialidade da pintura (mural, cerâmica etc.):

> Num discurso direto, **pormenorizado** e fluente, ambas as mulheres dão a conhecer os seus sentimentos, um pouco mesclados a considerações muito gerais acerca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contorno se confunde. Há, também, **espaço** e **tempo** abundantes para a **descrição bem ordenada**, **uniformente iluminada**, dos **utensílios**, das **manipulações** e dos **gestos**, mostrando todas as articulações sintáticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se deixa se comunicar ao leitor que é com a mão direita que Ulisses pega a velha pelo pescoço, para impedir-lhe que fale, enquanto a aproxima de si com a outra mão. Claramente circunscritos, **brilhante** e **uniformemente iluminados**, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível (grifos nossos) (AUERBACH, 1987, p. 2).

O motivo provável dessa abordagem imagética da narrativa homérica é a concorrência com a pintura, com os murais, objetos de decoração e mosaicos que contavam as glórias das conquistas gregas, bem como episódios da mitologia. Uma clara evidência que poderia explicar a gênese da concorrência entre a poesia e a pintura se resume no fato de que, nos séculos VI e V a.C. a pesquisa do desenho da figura humana tenha encontrado na arte cerâmica, por exemplo, um suporte decorativo dos mitos gregos.[6] A região da Ática e principalmente a cidade de Atenas tiveram o maior desenvolvimento e liberdade artística com relação à pintura, uma vez que nas outras cidades-estado gregas o artista (artesão, pintor) era geralmente visto como decorador. Dessa forma, o artista ateniense se consagrou como um dos maiores especialistas do gênero pictórico, dominando as técnicas da representação humana e da concatenação sequencial de ações e planos espaciais, pontos que o distinguia da atividade

[6] Cf. PANOFSKY, *Essais d'iconologie.* Paris: Gallimard, 1995.

decorativa. Assim, uma cultura que se estruturava na racionalidade e na imagem do homem como centro de suas especulações, a imagem e a imagística se tornavam vetores da ideologia e da cultura, que intimamente se interagiam na vida cotidiana através dos utensílios e dos objetos decorativos, da pintura e da arquitetura, onde geralmente se encontravam o tratamento visual de algum tema mitológico. Além disso, a preferência iconográfica dos artistas gregos era pelos episódios narrativos, cuja transposição assumiu a consolidação de linguagens visuais específicas, porque a instância semântica superava a tradução intersemiótica (estética) do assunto heróico ou religioso narrado na poesia, o que explica a equivalência etimológica dos termos *escrever* e *pintar* para os gregos.

Assim sendo, se a poesia se constituíra o principal veículo de reminiscência do passado e da solidificação da cultura grega, a imagem não somente passa a concorrer com a poesia, mas a intuir um teor interpretativo da essência dos fenômenos históricos e culturais e dos valores mais intrínsecos da sociedade grega, isto é, se até então, na narrativa poética, havia a evocação imaginativa de algum mito ou fato histórico, deus ou herói (*imagem-eidos*), com a imagem, acontecimentos são visualmente revelados, deuses, heróis e homens ganham traços e formas (*imagem-eidolon*). Consequentemente, caberia à filosofia discutir a relevância da imagem e da palavra para a vida social (Estado) em termos de realidade, imitação e verdade, como encontraremos na reflexão dos principais pensadores gregos (Platão e Aristóteles).

Nesse aspecto, a poesia já vislumbrara a necessidade de proporcionar ao leitor as mesmas sensações auferidas pelas artes visuais (*enargeia*), configurando a fortuna literária da *poesia ecfrástica*.[7] Assim, desde a *Ilíada*, e posteriormente na literatura latina (por influência da escola Alexandrina), pôde-se vislumbrar a combinação da poeticidade plástica com a

[7] Segundo Aguiar e Silva, *Enargeia* é a vivacidade retórica que as poéticas verbais possuem para se despertar sensações visuais, enquanto que a *Ekphrasis* é o modelo poético de descrição de obra de arte visual, como a pintura ou a escultura (AGUIAR E SILVA, 1998, p. 163). No entanto, no contexto da Antiguidade Clássica, a *ekphrasis* possuía um sentido mais genérico, pois remetia à descrição de algo presente tanto no âmbito das artes quanto na esfera da realidade social. No que tange à literatura, a descrição ecfrástica buscava delinear um objeto ausente, fora ou além do texto (metatexto), e por isso se inclinava a transmitir, verbalmente, uma substância visível, ou seja, um objeto que não era necessariamente constituído pelo signo verbal.

linguagem poética, o que configura a continuidade da homologia estética entre o verbal e o visual, que parte da cultura helênica e se reflete na cultura romana. Segundo Hagstrum,

> *indeed, in some of the Roman poets there is the same combination of iconic conventions and the traditions of mythological genre-painting that so strikingly characterized the late Greek masters. Vergil describes the shild of Aeneas and paintings in the temple of Juno. Petronius Arbiter visits a public gallery and describes paintings by Zeuxis, Protogenes, and Apelles in the manner of the Greek anthologists (…). Ovid, long considered the most pictorial of poets, describes the temple of Sol (sic) soaring aloft on pillars of bronze and gold, its doors made of fine metal, of which the figured panels, engraved by Mulciber, show the skill of master, for they represent sea, land, and sky* (HAGSTRUM, 1987, p. 27-28).

Na descrição do escudo de Aquiles, por exemplo, o leitor é levado a perceber visualmente os detalhes do objeto em concomitância com o desenvolvimento das ações. A força do imaginário do leitor é despertada pela movimentada diegese e pela potencialidade visual do uso das palavras, que pretendem despertar no leitor uma imagem mental do objeto (imagem-*eidos*). Essa natureza visual, que parece exaurir da letra sua instância iconográfica, é denominada de *ekphrasis.* Seguido por Virgílio (*Eneida*) e Camões (*Os Lusíadas*), no que tange à tradição épica ocidental, Homero foi possivelmente o primeiro poeta a empregar a poesia ecfrástica com toda sua carga de expressividade, podendo hoje identificá-lo como o grande precursor dos poetas-pintores, como se pode observar, no excerto abaixo, a exuberante cromestesia do uso lexical, bem como a paralelística adjetivação, e a contiguidade gestual na descritividade do discurso enunciativo:

> Fabricou primeiro um **escudo grande e forte**,
> **lavrado por todos os lados**. Põe-lhe **uma cercadura lustrosa**,
> **tríplice** e **coruscante**, com um **talabarte de prata**.
> Cinco eram as camadas que dispôs, e em cada uma delas
> compõe lavores numerosos, com seus sábios pensamentos.
> Forjou lá a **terra**, o **céu** e o **mar**,
> o **sol infatigável** e **a lua na plenitude**,
> as Plêiades e as Híades, e a força da Orion,

> e a Ursa, conhecida igualmente pelo nome de Carro,
> que **gira no mesmo lugar e espreita para o Orion**,
> e é a única a quem não coube tomar banho no Oceano.
> Forjou **também duas cidades de homens falantes**,
> **mui belas**. Numa havia **bodas e festins**:
> **ao luar dos archotes**, levam pela cidade as noivas
> saídas do tálamo; **elevam-se no ar muitos cantos nupciais**.
> **rodopiam os jovens na dança** e, no **meio deles**,
> **flautas** e **cítaras erguem a sua melodia** (grifos nossos). [8]

Outro exemplo da cultura clássica que se baseia nas semelhanças entre a palavra e a imagem é a arte epigramática, que se iniciou no Período Arcaico, com o mais famoso autor de epigramas, Simônides de Céos (séc. V-IV a.C.), popularizando-se com os pintores, literatos, filósofos e eruditos do Período Helenístico Greco-Romano, como Zeuxis, Apolodoro, Platão e Eurípides.

Em princípio, geralmente com fins honoríficos (ou depreciativos), o *epigrama* (gr. *epigrapho*: "eu escrevo"; lat. e*pigramma:* "inscrição"), ou epígrafe, indicava uma abreviada crônica tumular, no formato de um epitáfio, mas também aparecia como legenda de uma estátua, moeda ou medalha. Porém, a partir do século V a. C., o epigrama evoluiu como forma poética breve, de versos hexâmetros dactílicos, trímetros iâmbicos e dois ou um par de dísticos elegíacos, principalmente, como no seguinte exemplo: "Ó estrangeiro, vá anunciar aos lacedônios que aqui/estamos (jazemos), em obediência às suas regras".[9]

Assim, inserido no mesmo suporte da imagem, o epigrama proporcionava um enunciado verbal na impossibilidade enunciativa do objeto ou do sujeito, permitindo que uma estátua, vaso, coluna, ou monumento "falasse" com um espectador ou transeunte. De certa forma, isso se converte numa afluência daquilo que o próprio autor do epigrama acima veio a considerar como poesia silenciosa a pintura, uma vez que, ao que era mudo, consentiu-se a sonoridade, e,

[8] HOMERO. *Ilíada*. Canto XVIII. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. *Hélade*, p. 34; citado por AGUIAR E SILVA, 1998, p. 163-164.

[9] Epitáfio dos espartanos nas Termópilas, epigrama atribuído a Simônides de Céos. Segundo Heródoto, foi posto nos túmulos dos Espartanos mortos na Batalha das Termópilas, aproximadamente 450 a.C. (Hdt. 7.198-228). Cf. PAES, José Paulo (Org. e Trad.) *Poemas da antologia grega ou palatina (séculos VII a.C. a V. d.C.).* São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

ao que se expressava unicamente pelas formas silenciosas, imputou-se o poder da fala. Dessa forma, a iconografia epigramática revela a instigante relação naturalista entre obra e ilusão da realidade, mesmo que ingênua, no contexto da arte grega, devido sua oriunda abordagem popular, bem como as constantes e hiperbólicas reiterações entre o texto e a imagem, compreendendo-se que, de um lado, a obra de arte deve ser mais verdadeira que a própria natureza, através da verossimilhança das representações, e, do outro, que a natureza somente triunfaria quando o engenho e a arte teriam falhado.

Todavia, a carência de uma fundamentação teórica mais contundente sobre as Artes, que em princípio se vinculavam aos aspectos morais, históricos e religiosos, tornou cada vez mais necessária o estreitamento de suas analogias. Quando a consciência estética começa aflorar na Grécia, houve a preocupação de se pensar as artes segundo sua natureza, seus meios e formas de representação (mecanismos). Nesse encalço, passa-se a constatar o crescente distanciamento entre a poesia e a pintura, acarretando na ideia de superioridade da primeira sobre a segunda, iniciando criticamente o processo de rivalidade comparativa entre as artes da palavra e da imagem, que passaram a destacar a essência do seu caráter imitativo em relação à natureza.

Assim, as primeiras reflexões que tangenciam a consciência comparativa entre a poesia e a pintura nos remetem ao poeta grego Simônides de Céos (séc. VI-V a.C.), citado no *De Gloria Atheniensium* III (346f-347c) por Plutarco (séc. I-II d.C.), herdeiro de uma alicerçada tradição crítica sobre a arte poética, como buscamos sintetizar nesse primeiro momento. Simônides considerou a pintura uma poesia silenciosa e a poesia uma pintura falante, imortalizando um dos principais fundamentos sobre a fraternidade entre as artes (LEE, 1940, p. 196). Consciente da importância da imagem enquanto *mimese*, Simônides põe em equivalência as fronteiras genológicas (inter)artes, através do paralelo literário-pictórico,

vindo a se constituir numa ampla tradição especulativa no campo das representações artísticas.

Por sua vez, Platão (séc. IV a.C.), em função da grande difusão da arte pictográfica da cultura helênica de então, valoriza o caráter nacionalista, pedagógico e cultural que a representação verbal (literatura) pode suscitar em níveis de Estado, e, por isso, dá preferência à arte retórica. No *Crátilo* e mais especificamente nos livros II, III e X d'*A República*, Platão busca teorizar sobre os fundamentos da teoria da imitação, ao orientar poetas e pintores num mesmo eixo de realização artística. Para o filósofo, a poesia e a pintura são obras de imitação, e por isso falseiam a natureza, dificultando o caminho da alma para o conhecimento da verdade. Logo, a poesia e a pintura são ambas nocivas ao bom governo do Estado.

A preocupação com a ambiguidade suscitada pela escrita literária e pela imagem pictórica é justificada pela racionalidade e pelo caráter de verossimilhança do pensamento platônico. Para o filósofo, tanto poetas como pintores julgam representar a verdade, o primeiro pela ilusão do pensamento ao identificar as aparentes virtudes de certos personagens às virtudes humanas, já o segundo, ao desenhar, um artesão faz-se crer ao simples espectador tão bom artífice pelo julgamento da articulação de cores e traços, como nos remete o episódio de Zêuxis e Parraso. Segundo Platão, quando Zêuxis apresentou a pintura de um cacho de uvas a Parraso, numa disputa para se averiguar quem era o melhor pintor, rapidamente dois pássaros tentaram bicar as supostas frutas. Em seguida, Zêuxis solicitou que Parraso desfizesse o embrulho do presente, figurado ao lado, vindo este a descobrir que não só o presente se tratava de um simulacro, mas toda a cena retratada. Assim, Parraso admitiu a superioridade de Zêuxis, que não apenas enganara a natureza, mas principalmente os olhos de outro artista. Com esse exemplo, Platão defende o ponto de vista de que o pintor, sendo bom em sua arte, não fará nada menos que enganar os espíritos sobre a aparência real daquilo que representam, e, nessa mesma linha de pensamento, sugere que os poetas, com poucas

afinidades com as tintas, fazem-se crer exímios pintores, ou artesãos, pelo conhecimento da imitação ao colorir cada arte pelo correto emprego de palavras e versos. Assim, Platão vê a simetria entre a arte pictórica e a arte poética, pois se distanciam da verdade, suscitando uma compreensão do espírito que turva o verdadeiro conhecimento. Por esse motivo, o poeta imitador e o pintor devem ser considerados hostis à *polis*, porque motivam uma moral perversa à vida social ao postular num mesmo grau de importância assuntos sublimes e vulgares, e assim, vindo a motivar a crença de fantasias. Nesse aspecto, Platão culpa a ignorância humana como co-participante da aceitação do processo de imitação e fingimento das artes, pois se o homem não for capaz de reconhecer a natureza de determinada coisa, cai vítima da sua própria ingenuidade.

Platão compreende que o imitador encanta o interlocutor pelo encadeamento de imagens, mas que são na verdade produtores de fantasmas, pois suas criações estão longe do belo ou da natureza ideal. Desse modo, defende a ideia de que por mais hábil que possa parecer um artista, artesão etc., não passaria de um falsário, charlatão e enganador (fingidor). Essa assertiva é justificada pelo fato de que o objeto representado é cópia da natureza aparente, material, sendo esta própria natureza uma cópia e, por essa razão, a atividade dos pintores e poetas, ao imitá-la, estaria se afastando da Verdade, concebida, segundo sua teoria, como reflexo do Mundo das Ideias. Por conseguinte, Platão vê na pintura e na escrita, conforme suas atribuições miméticas, a sujeição da *forma natural* (natureza divina) à forma real (natureza física), ou seja, os artistas traduzem, equivocamente, em termos de objetos materiais (artefatos) o ideal supremo. Assim, segundo o pensamento platônico, a pintura está no último grau triádico de afastamento da verdade. Isto é, no primeiro grau de importância, encontra-se o Absoluto, depois o produtor e, por fim, o pintor, que por sua vez nada cria, mas imita. Assim, na *República*, Platão explica: Deus criou a cama, o marceneiro a produziu no mundo e o pintor copiou-a (PLATÃO, 1997, p. 323-324).

Nesse mesmo contexto se encontram os autores de tragédias, que, a exemplo do pintor, afastam-se da verdade na medida em que imitam reis, rainhas, deuses etc. Porém, o pintor é considerado num patamar de inferioridade em relação aos poetas trágicos, porque insistem em imitar algo em sua aparência, não na sua realidade. Os pintores pintam o que veem em determinado enquadramento, ou momento, e não o que as coisas são em sua essência. Deve-se deixar claro, portanto, que Platão compreende que o conhecimento das coisas está ligado ao seu fabrico, à técnica e ao trabalho dos que estão no segundo nível da imitação: os produtores. Há de se acrescentar ainda que os pintores, por não terem uma experiência utilitária com os objetos pelos quais imitam, mais se diminuem na importância de sua arte.

Paralelamente, no âmbito da poesia, Platão aponta o falseamento dos poetas, quando estes não são fiéis aos acontecimentos históricos, pela não recuperação dos mesmos no tempo e no espaço, bem como, pelo falseamento dos personagens postos à semelhança de deuses e heróis. Essa mesma concepção é também aplicada aos pintores, nas pinturas históricas, ou nas narrativas mitológicas, cujas imitações distanciam-se muito dos objetos e dos fatos que se pretendem contar. Assim, postos no mesmo paradigma da representação mimética, a pintura e a poesia, segundo Platão, podem acarretar perigosas ilusões, com a possibilidade de proporcionar diferentes e errôneas interpretações. Essa postura levou à expulsão dos poetas e dos pintores da Academia, famosa escola fundada por Platão em Atenas.

Por conseguinte, ao se referir aos poetas trágicos e a Homero, Platão sugere que “são versados em todas as artes, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício e até nas coisas divinas” (PLATÃO, 1997, p. 326), e por mais bem saberem, mais sabem imitar e turvar as mentes. Sob a enunciação de Sócrates, Platão faz uma relação de mutualidadade entre a literatura e a pintura, quando questiona se Homero, como artífice da imagem, por imitar as guerras e as virtudes heróicas, saberia dizer o porquê uns homens tornam-se bons e outros maus, ou qual governador, mediante sua arte, poderia melhor exercer a vida pública, ou, pela

mesma arte, pudesse aconselhar o bom sucesso de guerras, e até mesmo se fazer vir ao mundo algumas invenções, como é possível verificar através da genialidade e Tales de Mileto, ou de Pitágoras, que teve inúmeros seguidores. Como as respostas se fazem entender de maneira negativa, Platão afirma que os poetas, tal como os pintores, artífices etc., reproduzem a aparência das coisas sem ter ciência da natureza daquilo que imitam:

> O poeta aplica a cada arte cores adequadas, com as suas palavras e frases, de tal modo que, sem ser competente senão para imitar, junto daqueles que, como ele, só vêem as coisas segundo as palavras, passa por falar muito bem, quando fala, observando o ritmo, a métrica e a harmonia. (...) Despojadas do seu colorido artístico e citadas pelo sentido que encerram, sabem bem, creio eu, que figura as obras dos poetas (PLATÃO, 1997, p. 328).

O posicionamento final de Platão a respeito das artes imitativas no seio da sociedade, como a pintura e a poesia, configura-se num panorama crítico de ordem moral. O poeta imitador tende a imitar o comportamento irritável e emocionalmente instável, próprio do homem inferior, dominado por seu caráter irascível. Segundo Platão, esse tipo de imitação é mais fácil ao poeta do que o caráter prudente e controlável, constante em todas as instâncias da vida, por ser difícil de se manter e de se compreender. Comodamente, o poeta imitador procura mais agradar à tempestuosidade do comportamento da multidão, nos seus estados de alma inferior. De certo modo, o pintor realiza o mesmo procedimento por realizar uma obra aquém do valor da verdade e da superioridade da alma (razão). Portanto, promovendo a corrupção da sociedade, o poeta e o pintor agem a partir de leis doutrinárias dolosas à moral do Estado - que deve sempre proceder segundo os alicerces da racionalidade -, sendo, consequentemente, nocivos à vida pública, pois se o Estado governa a partir de preceitos racionais e os homens são motivados a se tornarem melhores ao conviverem em sociedade, por outro lado, as artes miméticas trabalham em oposição a essa perspectiva.

A crítica de Platão indica que a poesia, ao suscitar estados de alma, como o ódio, a violência, a brutalidade, os vícios etc., vergonhosos na vivência social, fazem com que os mesmos se instaurem na alma através do pensamento; como também o riso, pela alegria do burlesco e das emoções patéticas, cujo público é instigado a aplaudir na incitação das plateias. Nesse sentido, interpela Sócrates a Glauro: "ao amor à cólera e a todas as outras paixões da alma, que acompanham cada uma das nossas ações, a imitação poética não provoca em nós semelhantes efeitos?" (PLATÃO, 1997, p. 336). Ao invés disso, prossegue Sócrates, a poesia e a pintura "fortalece-as regando-as, quando o certo seria secá-las, faz com que reinem sobre nós, quando deveríamos reinar sobre elas, para nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de sermos mais viciosos e miseráveis" (PLATÃO, 1997, p. 326). Enfim, Platão condena rigorosamente a obra de arte à falsidade e ao imaginário nocivo. Lembra-nos Bosi que Platão, igualmente no livro das *Leis*, ao discutir que o conhecimento da arte é simulacro, designa pelo termo "ícones" (imagens semelhantes aos objetos) tanto pinturas quanto poemas, danças e melodias. Artes que produzem simulacros são as *técnicas da imagem, téchnai eikástikai* (Leis, II, 667 c), com as suas correspondências e proporções internas, a harmonia e o ritmo (BOSI, 1991, p. 29-30).

Sob um viés distinto do pensamento de Platão, Aristóteles retoma o conceito de *mimese* na *Poética*, e o confirma como alicerce das considerações homológicas entre a poesia e a pintura. Para Aristóteles, a analogia entre as artes se estabelece através do conceito de imitação, e defende a inerência da poesia à essência do gênero humano, considerando a produção poética constituinte das funções pedagógica e hedonística.

Nesse sentido, Aristóteles lança as bases de uma teoria poética (literária) mais sistematizada. Na sua *Poética*, propõe uma teoria dos gêneros, dividindo as formas literárias produzidas até então, tomando como ponto de apoio a concepção da arte como mimese, ou seja, imitação da realidade. Assim, de acordo com o objeto de imitação, Aristóteles diferencia

a *poesia épica* e *trágica* (imitação de ações nobres) das *poesias satíricas, líricas* etc. (imitação de ações do cotidiano), e, de acordo com o modo de imitação, Aristóteles diferenciava entre si a *poesia épica*, a *poesia lírica* e a *poesia dramática*. Nesse sentido, tratando-se sobre as disjunções da comunicação entre o poeta e os espectadores, com base nas formas de representação, a tradição da tríade genológica instaurada por Aristóteles apresenta: "o *genus narrativum*, constituído pelo *epos* ou "a palavra narrada" por um rapsodo perante um auditório; o *genus liricum*, que é a "palavra cantada" pelo próprio poeta, expressão de sua subjetividade; o *genus dramaticum*, ou seja, "a palavra representada" por atores para espectadores." (D'ONOFRIO, 1994, p. 10-11). Assim, dentro desse universo, o caráter mimético da poesia, conforme Aristóteles, proporciona o saber (conhecimento) e o prazer (fruição) ao ser humano. Através da imitação poética (representação verbal), há a promoção da informação, tanto a filósofos como a homens comuns; e do mesmo modo, na imitação pictórica (representação plástica), os homens se deleitam no ornato das imagens, discutindo-as, e até mesmo vindo a se reconhecer nelas.

Portanto, com os princípios teóricos de Aristóteles, a Arte é imitação. Diante disso, as diferentes representações artísticas podem suscitar a imitação da realidade, ou de si mesmas, indicando certo anseio de superação da noção de meio de imitação como prescrição genológica das artes imitativas, pois cada arte supõe linguagem e técnica específicas, que não se restringem numa única arte, uma vez que a representação se configura em torno do meio, do objeto e da maneira (ARISTÓTELES, 2005, p. 21). Aristóteles sustenta que se existe aquele que imite "muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (um graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados" (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Nesse sentido, o que Aristóteles busca cogitar é a relação homológica de todos os artistas como imitadores, sejam poetas ou

pintores, músicos ou atores; isto é, afirma que todos, de um modo geral, representam ações: o "drama". Enfim, Aristóteles pretende aproximar o trabalho de poetas e artistas, pois entende a poesia não como a simples combinação de metros, frequentemente usados nos tratados dos naturalistas (médicos), mas também pela representação do ritmo e da melodia, como elementos fundamentais de todas as Artes. Portanto, o caráter de uma obra de arte não se define pelo uso do verso (metro), mas é dado essencialmente pelo que imitam.

Assim sendo, na *Poética*, ao tratar da poesia, Aristóteles aborda a epopeia, a tragédia e a comédia, classificando-as em gêneros distintos, de acordo com os preceitos de meio, modo e objeto de imitação. Ao dirigir um olhar especial sobre a tragédia, a fim de melhor explicitar sua visão crítica, Aristóteles vem a relacioná-la com a pintura, justificando esse paralelo de acordo com as semelhanças entre o caráter mimético da arte pictórica e a essência imitativa da tragédia. Dessa maneira, para Aristóteles, se as artes imitam ações (boas ou más), do mesmo modo a tragédia e a comédia imitam as virtudes e os vícios, que diferenciam o caráter de alguém; assim, ao mostrar com clara evidência (traços, cores etc.) o que somos, a pintura se aproxima da poesia, visto que igualmente os poetas podem nos representar "ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram" (ARISTÓTELES, 2005, p. 20). E, nessa sequência, reportando ao caráter mimético das Artes (poesia e pintura etc.) o filósofo quer evidenciar que "cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes" (ARISTÓTELES, 2005, p. 20), a saber: melhorando-os, piorando-os e/ou copiando-os.

Na tragédia, é a intriga que proporciona ao espectador uma espécie de quadro, ou retrato, da ação, cuja símile pode ser encontrada no ornamento pictográfico da pintura. Assim, o mito pode ser interpretado como a fonte cromática da tragédia, de onde os personagens são inspirados; assim como as cores ornam as belas formas dos desenhos. Contudo, Aristóteles

entende que a imitação do real, como ideal, não é uma regra rígida a ser obedecida nas artes, mas deve-se seguir a verossimilhança como preceito fundamental do conhecimento, a ponto do objeto imitado poder ser interpretado como crível, mesmo fantasioso, e não substancialmente verdadeiro. Diante disso, a contemplação de uma obra de arte visual proporciona ao espectador o reconhecimento do objeto retratado, pelo conhecimento prévio desse objeto, porém, se não o conhece, irá sentir prazer em função do trabalho artístico da execução da obra, e aí encontrará o conhecimento. Logo, sendo a tragédia um objeto de representação de homens melhores, a obra dos retratistas deve também ser aceita, pois não somente imita os mesmos modelos, mas também os embelezam. Paralelamente, Aristóteles nas considerações sobre a poesia, declara o poeta tão imitador quanto o pintor. A poesia, segundo o filósofo, se distingue do relato historiográfico pela imitação da natureza e, principalmente, pela criação do imaginário, ao representar as coisas tal como eram ou são, ou tal como os outros disseram ser ou parecer, ou tal como deveriam ser ou ter ocorrido.

Desse modo, Aristóteles, ao discorrer sobre a tragédia e a comédia como artes imitativas, compara a arte do poeta com a arte do pintor. Evidencia, nesse sentido, o caráter da arte como representação da realidade, pois a finalidade da arte não é a cópia da natureza, porque se deve compreender a realidade segundo as ações, como exemplo, “a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25), isto é, a ação concentra em si a felicidade e a desventura, assim as qualidades conferidas a um personagem somente se individualizam pela ação que desempenham. Dessa mesma maneira, o filósofo argumentará que sem ação não poderia haver tragédia; sem caracteres sim; devendo-se destacar aqui que o autor da *Poética* identifica por caracteres os personagens (atores). De fato, Aristóteles observa que as tragédias da maioria dos autores da época carecem de caracteres; e avalia que a muitos poetas sucede, de modo geral, o mesmo que ocorrera a Zêuxis entre os pintores, quando em confronto com

Polignoto, concluindo que Polignoto, com efeito, é um excelente pintor de caracteres, enquanto nenhum estudo de caráter há na pintura de Zêuxis (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Por conseguinte, compara ainda Aristóteles, se o conjunto de ações configura uma fábula, e esta corresponde à imitação de ações, portanto

> a fábula é, pois, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia, vindo em segundo lugar os caracteres. É mais ou menos como na pintura; se alguém lambuzasse uma tela com as mais belas tintas em confusão, não agradaria como quem esboçasse uma figura em branco e preto. A tragédia é imitação duma ação e sobretudo em vista dela é que imita as pessoas agindo (ARISTÓTELES, 2005, p. 26).

Em vista disso, se há analogias entre as ações e as cores para a pintura, há também a necessidade de ambas se constituírem estruturalmente num arranjo harmônico. Nesse sentido, as ações devem ser organizadas, evitando o acaso, mas a partir de ações acabadas, isto é, inteiras, com começo, meio e fim.[10] Aristóteles exemplifica isso com a visualização de algum objeto demasiadamente grande, ou pequeno, pois, em ambos os casos, o espectador perderia sua compreensão da unidade e do todo.[11] Logo, esse pensamento está intimamente associado à pintura, pois, comparativamente, Aristóteles contempla que "as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros", (ARISTÓTELES, 2005, p. 27) bem como as fábulas, para que possam ter "uma extensão que a memória possa abranger inteira" (ARISTÓTELES, 2005, p. 27).

Finalmente, se o imitador (entenda-se tanto poeta como o pintor, ou outro artista visual) imita o original de forma idêntica, similar, ou verossímil, deve tomar cuidado para não cometer "erro de arte ou erro acidental" (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). Aristóteles

[10] Mais à frente, Aristóteles irá declarar que a finalidade da imitação não é unicamente uma ação completa, todavia, aquelas que suscitam o temor e a pena do espectador. As emoções que decorrerem do inesperado serão mais intensamente despertadas no público. Essa orientação se inclina para as questões do reconhecimento, que, consequentemente, colabora para a compreensão do que Aristóteles vem denominar de catarse, ou purificação das emoções, por parte dos espectadores.

[11] De certa forma, essa mesma ideia pode ser também aplicada à pintura, e possivelmente gerou o interesse pela pesquisa sobre a perspectiva na arte da renascença.

exemplifica isso com a possibilidade de erro cometido por um pintor ao retratar um cavalo cujas patas dianteiras se encontram avançadas. Para o filósofo, isso pode ser um erro de arte, porque não houve uma imitação correta, pois difere do original; porém, se houve algum equívoco quanto ao conhecimento de alguma ciência, vindo a representar o inverossímil, ou mesmo impossível, o pintor cometeu então um erro acidental.

Dessa forma, para se fazer compreender à censura da crítica, o poeta, a quem é permitido criar o impossível, mediante a busca pela tensão do efeito de reconhecimento, deve estar atento aos erros cometidos. Se houver ainda tanto aqueles que contrariem a ciência, ou a própria arte poética, precisa entender que o ideal seria que não cometesse qualquer tipo de erro, se respeitasse os princípios da verossimilhança e da imitação, que podem ser alargados para as demais representações artísticas. Por conseguinte, Aristóteles considera que a representação do impossível deve ocorrer de acordo com o efeito poético preterido, a fim de proporcionar a melhora ou o que prescreve o senso comum.

Todavia, no âmbito da poesia, Aristóteles concebe que é muito mais compreensível um impossível (ou irracional) que convença, que um possível que admita o convencimento. Assim, no âmbito da pintura, dirá que "talvez não haja homens como Zêuxis os pintou; mas esses correspondem ao melhor, e o modelo deve ser superado" (ARISTÓTELES, 2000, p. 73). E, por fim, questiona qual seria melhor imitação, a épica ou a trágica. Nesse aspecto, chamamos a atenção para os motivos que o levará a declarar ser melhor a tragédia:

> a tragédia é superior porque, além de todos os méritos da epopéia (chega a valer-se do metro épico), conta também com a música e o espetáculo cênico, partes que lhe aumentam o prazer peculiar. De mais a mais, apresenta qualidades tanto quando lida como quando encenada (ARISTÓTELES, 2000, p. 74).

Assim, como o próprio Aristóteles deixa entender, podemos supor que há nessa preferência dada à tragédia questões acerca das relações entre palavra e imagem (espetáculo

cênico). Isto é, além do caráter fabular, das partes, dos tipos e das espécies de tragédias, da organização da trama e das peripécias, ou também das questões do reconhecimento, do enredo, do racional, do maravilhoso e do verossímil, há a preocupação com a articulação dos sentidos, através do espetáculo cênico (representação plástica) e da música, que conferem ao espectador maior deleite que nas epopeias (ARISTÓTELES, 2000, p. 75). Esse prazer, reiteramos, é suscitado tanto na fruição rítmica do texto no ato de exposição verbal quanto na fruição rítmica da encenação no ato de exibição visual do espetáculo. Enfim, a tragédia para o pensamento racional de Aristóteles é arte por excelência, pois consegue alcançar a sua finalidade, e, acima de tudo, por não propiciar deleite desnorteado, supera a epopeia por atingir exclusivamente seu prazer específico (ARISTÓTELES, 2000, p. 75).

Posteriormente, Quintus Horatius Flaccus (séc. I a.C.) retoma a questão do paralelo entre Poesia e Pintura sob o prisma da teoria da imitação na *Epistola ad Pisones (Ars Poetica*). Em continuidade com as ideias de Aristóteles, o poeta romano atribui à Poesia a capacidade de instrução (*docere*) e fruição (*delectare*), vendo na arte um compromisso singular com a vida, pois avalia que <<*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*>> (a faculdade de ousar de tudo sempre foi atribuída tanto a pintores como a poetas). Todavia, Horácio, já no princípio da *Arte Poética*, remetendo sobre os possíveis excessos de liberdade criativa com a qual os poetas e os pintores tendem a produzir suas obras, julga que correm o risco de cair no ridículo, por idealizar imagens ou textos de formas fantasiosas, sem originalidade, harmonia, unidade, coerência etc., isto é, "quais sonhos de enfermo" (HORÁCIO, 2005, p. 55). Por essa razão, divergindo-se aparentemente da símile aristotélica, com base no racionalismo e no preceito da verossimilhança, Horácio orienta poetas e pintores a evitarem a representação do impossível ou inexistente, ou do improvável, como permitia a *Poética* de Aristóteles.

De fato, Horácio não se opõe categoricamente ao uso da liberdade, porque sabe que ela faz parte da essência da criação artística, porque acredita que "essa licença nós a pedimos e damos mutuamente" (*idem*), contudo, adverte que lhe parece incoerente reunir num plano discursivo "animais mansos com feras, emparelhar cobras com passarinhos, cordeiros com tigres" (*idem*). Dessa forma, Horácio busca nortear um trabalho artístico que não levasse a cabo os excessos da invenção, e se preocupa mais com o conteúdo imitado do que com as formas ou modos de imitar ou executar uma obra, como contrariamente distingue Aristóteles. Nesse sentido, o poeta latino concorda que uma obra artística, além de possuir uma finalidade, deve também possuir coerência interna, como princípio primeiro de simplicidade. Os objetos representados deveriam também possuir uma íntima ligação com o tema, ou com a dinâmica do cenário proposto, ou da composição textual, pois sustenta que a licença poética das artes deve ser regida por preceitos de coerência e unidade:

> Não raro, a uma introdução solene, prenhe de promessas grandiosas, cosem um dois retalhos de púrpura, que brilhem de longe, quando se descreve um bosque sagrado e um altar de Diana, os meandros de uma fonte a correr apressada por amena campina, o Reno ou o arco-íris; mas esses quadros não tinham lugar ali. Você talvez pinte muito bem um cipreste, mas que importa isso, se está nadando, sem esperanças, entre os destroços dum naufrágio, o freguês que pagou para ser pintado? Começou-se a fabricar uma ânfora; por que, ao girar o torno do oleiro, vai saindo um pote? (HORÁCIO, 2005, p. 55).

Horácio deseja, afinal, o entendimento de que o belo e o perfeito podem ser facilmente persuasivos numa falsa *aparência de perfeição*, enganando-nos os olhos. Por conseguinte, diz Horácio, quando alguém, ao desejar ser claro, caísse na obscuridade das ideias, é como o artista que, ao se deliciar com o maravilhoso, a fim de superabundar a unidade da obra, enfiasse os pés pelas mãos e pintasse "golfinhos no mato e javalis nas ondas" (HORÁCIO, 2005, p. 56). Assim, segundo Horácio, a Arte deve possuir um propósito estético coerente com sua natureza construtiva e temática. O artista, da mesma forma, deve se dispor a trabalhar

uma arte que realmente possa ser capaz de ser produzida. Deve também se afastar da força das convenções, evitando produzir um trabalho qualquer, que se direcione a disfarçar o defeito ao se esconder na falta de aptidão artística. Assim, a exemplo das artes plásticas, Horácio exemplifica que até mesmo na escola dos gladiadores se representa tão bem a suavidade da cabeleira de um modelo, no bronze, quanto se imita a sua silhueta. Da mesma forma, quem escreve deve escolher "um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusam a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloqüência, nem lúcida ordenação" (HORÁCIO, 2005, p. 56)

Nesse contexto, o poeta avalia que cada autor deve saber respeitar a natureza e o tom de determinado gênero artístico, por exemplo, "um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos" (HORÁCIO, 2005, p. 57). Todavia, Horácio aceita uma imitação que não perdesse sua coerência com a realidade, como anteriormente aconselhara os poetas: "não se atribua ao jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto, a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida" (p. 55), ou ainda, "não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer" (p. 65), e, por outro lado, adverte que é conveniente ao leitor não creditar como real em tudo o quanto se narra numa fábula. Diante disso, Horácio sublima que o artista irá receber todos os elogios da crítica na medida em que "mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor" (HORÁCIO, 2005, p. 65), e, portanto, nesse contexto crítico, afirma: assim como se pratica na arte da pintura, arte poética deve proceder:

> *Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,*
> *te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;*
> *haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,*
> *iudicis argutum quae non formidat acumen;*
> *haec placuit semel, haec deciens placebit.*[12]

[12] Citação a partir de TRIMPI, Wesley. *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1973, p. 1-34. v.36. BRUNA, Jaime (tradução): "Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada

Ao contrário do que a tradição crítica passou a generalizar, o *ut pictura poesis* de Horácio não supõe a correspondência integral das relações homólogas entre as artes imitativas, sobretudo em se tratando da poesia e da pintura. Horácio não pretende postular a respeito das semelhanças estruturais ou sobre os paralelos processuais do campo interartístico em questão, nem visa estabelecer o rompimento das fronteiras de identidade, ou promover a imbricação das artes dentro de um plano uníssono de representação, como explica Aguiar e Silva:

> a fórmula *ut pictura poesis* não possui, na *Arte poética* de Horácio, um sentido de ordem ontológica, como se estabelecesse uma comparação estrutural entre as duas artes, pois que se limita a significar que alguns poemas são lidos com agrado uma só vez, mas que outros poemas podem ser lidos com agrado muitas vezes, como acontece com obras da pintura; que alguns poemas devem ser lidos e apreciados nas suas minudências, mas que outros ganham em ser lidos e apreciados no seu significado global, tal como acontece com obras de pintura" (AGUIAR E SILVA, 1998, p. 164).

De forma incisiva, a apreciação da poesia e da pintura na qual Horácio faz menção é realizada sob o ponto de vista da crítica, ou seja, na perspectiva da recepção da arte e não do fazer artístico. Podemos inferir que Horácio pretende chamar a atenção para o fato de que algumas obras resistem ao tempo, já outras não. O motivo, nesse caso, leva em conta que algumas obras, em obediência a certas regras, podem proporcionar uma medida justa entre a natureza e a imitação, e assim resistem ao olhar agudo da crítica. Entretanto, Eunice Ribeiro esclarece que o comentário de Horácio se baseia numa símile, isto é, na capacidade de ambas (literatura e pintura) suscitarem um referencial visível da realidade:

---

em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre" (HORACIO, 2005, p. 65).

> Em Horácio, como em Aristóteles, não está em causa uma identificação entre a poesia e a pintura, mas apenas uma aproximação de ambas com base, fundamentalmente, no seu poder de presentificação visual, na sua capacidade de produzir a natural *vivacidade* das coisas e dos seres existentes, ou seja, com base na sua *enargeia* – termo retórico que Plutarco (séculos I-II d.C.) utilizará mais tarde no *De gloria Atheniensium* e pelo qual também ele relacionará as duas artes" (RIBEIRO, 2000, p. 37).

A atmosfera de intemporalidade que o tópico *ut pictura poesis* passou a constituir, provavelmente não imaginada por seu autor, comprova a importância da tradição crítica consolidada pelos tratados de arte poética e retórica, dos quais Horácio se tornara herdeiro e sucessor. Por outro lado, o contexto social vivido por Horácio, denominado como o Século de Augusto (ZANKER, 1987), apresentava o apogeu da arte iconografia em consonância com os alicerces da cultura helênica, possibilitando assim um campo aberto para as discussões comparativas entre as artes poéticas e as artes visuais. Curiosamente, distanciando-se do envoltório de gravidade retórica que os modelos clássicos dos tratados de poesia e teoria poética buscavam distinguir, mas margeando o cômico, Horácio cria uma atmosfera ficcional de apreciação estética, introduzindo a *Ars Poetica* através de uma comparação entre ambos os desajustes de uma pintura e de um poema:

> Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência (HORÁCIO, 2005, p. 55).

Dessa forma, como comentamos, a preocupação do autor se concentra em torno da organização coerente de um texto visual e poético. Induz-se que a concepção horaciana do caráter artístico de uma obra estivesse intimamente relacionada com o *ingenium* (engenho), ou seja, com a capacidade do artista, por eficácia do conhecimento e do esforço, em idealizar

uma obra de valor. Portanto, o ponto de vista crítico de Horácio reside na ideia de que o valor da poesia se encontra além do preceito de inspiração, mas no domínio da técnica por parte do poeta. Do mesmo modo, o desmerecimento de uma obra de arte visual não está na falha da arte, mas na ausência do talento do artista, que almeja uma arte em desconformidade com suas competências, como apontamos anteriormente. Assim, nessa mesma linha comparativa, tanto o poeta quanto o pintor, ou falando de modo geral, todo artista deve conhecer os limites de sua arte, e exemplifica que tal procedimento deve ser encontrado nas artes visuais do oleiro e do escultor, nas artes musicais do tocador de cítara e de flauta, nas artes verbais do copista, do advogado e do pregoeiro, bem como nas artes bélicas, desportivas e culinárias. Todavia, não se pode depreender nessa exposição a símile que a crítica passou a compreender como o objeto do suposto tópico horaciano (*ut pictura poesis*), mesmo porque tal enunciado faz parte de uma obra que versa estritamente a respeito da arte poética.

Em contrapartida, vendo-se herdeiro de uma tradição que reporta à analogia de Simônides de Céos, Horácio talvez aspire promover uma correspondência semântica do latim com o grego, cujo vocábulo denotava ambos os sentidos de pintar e escrever. Mas, se a comparação entre literatura e pintura fosse a provável intenção de Horácio, como se verifica que de fato não o é, o vocábulo *poesis* não apareceria somente uma única vez em toda a *Ars Poetica*, nem mesmo da maneira como é representado, isto é, ao lado do vocábulo *pictura*. O instigante é que nem o tópico em questão, nem mesmo o termo *poesis* poderão ser encontrados na totalidade da fortuna poética horaciana. Assim, podemos deduzir que Horácio se configura apenas como herdeiro e continuador de uma tradição artística amparada pela concepção mimética da arte. Restritamente, Horácio centra-se na poesia (techné), abdicando-se da arte retórica e da oratória, que não permite os embustes (*fingere*) da imaginação (fantasia), e busca abranger a pintura, porque nelas reconhece a singular suscetibilidade de

valores estéticos, suporte do deleite (*delectere*) e do saber (*docere*), o que descarta as artes de conjuntura utilitarista, em função de seu caráter funcional, como a olaria etc.

Enfim, é importante retomar, nesse primeiro percurso teórico, que as analogias entre a Literatura e a Pintura na Antiguidade Clássica correspondem-se na medida em que se distingue em Platão, Aristóteles e Horácio os objetos, os meios e as formas de imitação. Pois, se, de um lado, Platão valoriza a arte enquanto técnica, Aristóteles a concebe como mimese, e Horácio, por sua vez, retoma o ideário de Platão, sem abdicar dos valores estéticos que ambas as artes posssuem no tocante ao despertar da fruição e da promoção do conhecimento. Como veremos, essas considerações críticas irão atravessar a Idade Média, encontrando um ponto crítico de tensão, na medida em que as representações artísticas fundamentadas na palavra e a na imagem chocam se com os preceitos da cultura cristã, através da escrita e da leitura da representação sagrado.

1.2. A LITERATURA E A PINTURA NA IDADE MÉDIA

O Império Romano da época dos césares produziu uma significativa arte imperial, fixando padrões estéticos que transpuseram o tempo e as fronteiras, e se tornaram modelo universal. Isso ocorreu após o período de César Augusto, cujos parâmetros artísticos ainda se embeveciam nas fontes da cultura helênica; contudo, é no período de Flávio e Trajano que se processa a identidade da cultura romana, vindo, com o tempo, a predominar nos limites do império. Mas se a cultura helênica era ainda nesse momento artisticamente valorizada pela aristocracia romana, alguns fatores contribuíram para a gênese e a hegemonia de uma identidade romana artística mais sóbria e que delineasse coerentemente com a nova visão de mundo que principiava.

Após a decadência do Império Romano do Ocidente, que enfraquecera a culta aristocracia, que se viu obrigada a abandonar a urbe, distanciando-se em direção ao campo, houve o deslocamento dos generais romanos e dos césares das longínquas províncias para o centro do poder do Império, estabelecendo-se como autoridades. Por conseguinte, acrescenta-se a infiltração do cristianismo nas fronteiras do império, passando dos níveis inferiores da população para os níveis dominantes do regime – vindo a ser institucionalizada como religião oficial do império por Justiniano. Diante desse contexto, a arte propagou o reflexo dessa nova concepção de sociedade, estabelecendo-se como as amarras entre as diferentes instâncias de poderes e níveis sociais. Todavia, o fator principal dessa transformação do pensamento artístico romano pode ser compreendido pela crescente popularização da arte provinciana, em desvalorização da cultura clássica, porém, essa transposição não parece ter sido fácil nem rápida, como explica Arnold Hauser:

> a evolução da arte romana não seguiu, de forma nenhuma, um curso uniforme. Até os derradeiros instantes, duas tendências diferentes evoluíram paralelamente: de um lado, o estilo helenizante, idealista, tipificante e teatralmente emocional da aristocracia cortesã, e, do outro, o estilo naturalista, sóbrio e genuíno da classe média, dotada de maior mobilidade. O triunfo do tipo popular de arte sobre o da elite não foi simultâneo nem teve a mesma extensão nos vários ramos da criação artística; e a arte aristocrática acabou por refugiar-se, finalmente, num estilo impressionista, que para as massas deve ter sido completamente incompreensível, antes de render-se, enfim, à simplicidade plebéia e à objetividade expressionista da arte romana tardia (HAUSER, 2000, p. 109).

No âmbito das artes visuais, a pintura passa a superar a importância dada por muito tempo à escultura, que até a era de César Augusto refletia a forte influência da cultura grega. A grande produção das cópias dos modelos escultóricos gregos prevaleceu até o século II d.C., mas, aos poucos, a arte pictórica assumiu a preferência pública, que aspirava a uma arte com funções essencialmente decorativas. Em vista disso, se a escultura foi a grande arte grega, em contrapartida, a pintura tornou-se a grande arte romana, sobrepondo sobremaneira

os valores e atributos da escultura clássica. É importante destacar também que a pintura veio a ser utilizada pela primitiva cultura da cristandade, e isso pode se acrescentar ao cenário de intervenção cultural e social bastante importante no contexto do desenvolvimento do Império Romano do Ocidente, ou seja, a arte da pintura foi capaz de falar tanto a linguagem popular romana, quanto a linguagem das massas, formada em sua imensa maioria por iletrados.

> Muitas vezes, na Antiguidade e no início do cristianismo, "liam-se" também imagens como se fossem símbolos. A imagem de um atributo de uma divindade corresponderia à própria divindade. Assim, o coração era Vesta; o caduceu do mensageiro e o chapéu alado, Mercúrio; o relâmpago, Júpiter, e assim por diante. Animais também simbolizavam deuses, como a águia para Júpiter. Cenas da literatura decoravam as paredes dos patrícios abastados, lembrando-os das passagens favoritas quase sempre de Homero e Virgílio. Por meio dessas cenas, o não-leitor lembraria a linha e o verso no momento em que seus olhos com elas deparassem. Essa também era uma forma frequente de "leitura", uma vez que evocava a linguagem falada, embora não por meio de símbolos escritos (FISCHER, 2006, p. 86-87).

Nesse contexto, é possível questionar se a pintura, ao lado da palavra, serviria como uma espécie de cimento social da formação do novo Estado romano e, por consequência, da cultura do que passou a ser denominado de Idade Média. Além disso, pode-se indagar qual a função da produção e da recepção da palavra escrita, de que forma e quais os motivos que levaram o texto e a imagem a estabelecer uma dialética interdiscursiva, a exemplo dos conceitos usuais na atualidade. De fato, em princípio, a popularidade da imagem (pintura) pode ser compreendida pela ideia de que ela tudo e a todos poderia comunicar:

> O general vitorioso, em seu desfile triunfal, ia rodeado de cartazes que exibiam suas façanhas bélicas, mencionavam as cidades conquistadas e retratavam a humilhação do inimigo aos olhos do povo extasiado. Nos tribunais, tanto a acusação quanto a defesa faziam uso de quadros para fornecer aos juízes e ao público ilustrações cruas mas muito claras dos pontos em discussão, as circunstâncias do crime ou o álibi do acusado. Os fiéis ofertavam aos deuses pinturas votivas, cheias de detalhes puramente pessoais, descrevendo os perigos por que haviam passado (HAUSER, 2000, p. 110).

Assim, verifica-se a curiosa disposição popular pela ilustração visual, ao se dar preferência antes ao se ver-contar do que ao se ouvir-contar. Isso denota particularmente uma fusão de gêneros que as artes do texto e da imagem passaram a assumir. Enfim, a pictografia veio satisfazer a fruição anedótica dos romanos, metaforicamente associada à ideia de um livro iluminado, como "no caso das espirais ascendentes da coluna de Trajano, o desenrolar de um livro de ilustrações" (DEHIO apud HAUSER, 2000, p. 110). Diante disso, se os olhos eram a única forma de percepção da realidade, com a imagem, a mesma realidade poderia ser transformada em episódios enfaticamente memoráveis, objetivos e tão grandiloquentes quanto se fossem narrados em verso e prosa.

> As obras de arte do Oriente Antigo e da Grécia são plásticas e monumentais, quase sem ação, nem épica nem dramática, ao passo que as da arte romana e ocidental são ilustrativas, ilusionistas, épicas e dramáticas, tão repletas de acontecimentos quanto um filme. A arte do Oriente antigo e da Grécia constitui quase exclusivamente de obras de caráter cerimonial, interpretações de realidade intemporal, figuras singulares, enquanto a arte romana e ocidental consiste principalmente em pintura histórica, na representação de cenas em que fenômenos essencialmente transitórios são captados e traduzidos em termos espaciais através de uma engenhosa técnica óptica (HAUSER, 2000, p. 111).

A representação da ação através da imagem pôde ser observada quando comentamos a respeito do caráter representativo da visibilidade na poesia épica de Homero; mas, como observou Aristóteles, tudo na épica se reduziria em princípio na exposição de uma única ação, a exemplo da tragédia. Essa prática deveria abdicar da dinâmica da ação, excluindo-se a noção da continuidade progressiva do movimento. Todavia, o insulamento da ação viria a sofrer uma mutação na passagem da arte romana para a arte cristã da Idade Média, que procurava acentuar a força actancial dos sujeitos, dos gestos e dos planos narrativos e temporais no emolduramento da ação da arte pictórica, ou seja, um enquadramento que

representasse a continuidade de diferentes processos ininterruptos. Assim, tornava-se viável repetir as figuras principais de modo que sugerissem o simulacro actancial, temporal e espacial dos diferentes movimentos. Essa técnica é bastante comum nos dias de hoje, como na arte cinematográfica, que se baseia na concatenação de planos e quadros para denotar a continuidade narrativa da ação.

A receptividade visual da mensagem pictográfica, que tinha a seu favor a objetividade da transmissão da informação e o pleno atrativo visual, até então sem precedentes, era interpretada como forte concorrência e talvez superação da descritividade da narrativa verbal. Podemos, dessa forma, compreender o caminho ideológico percorrido pela arte pictórica, quando a religião cristã passou a exercer o poder religioso oficial do Império e se associou ao Estado romano. A Arte foi submetida às preocupações de ordem religiosa, consolidadas pela autoridade espiritual máxima da Igreja, com a fase final de evolução da antiga arte helênica. No entanto, isso não levou a uma ruptura entre a arte medieval cristã e as manifestações culturais dos modelos pagãos do mundo clássico, que, de certa forma, permaneceram enfervescentemente vivos. Nessa perspectiva, na Idade Média não há uma ruptura plena com a Cultura Clássica, mas uma lenta cisão como resultado da nova concepção de mundo, de verdade e a exaltação de novos valores. Nesse aspecto, passa-se a destacar a presença ilustrativa de iluminuras e miniaturas nos documentos religiosos, como sínteses dos próprios textos, bem como a produção da arte decorativa dos vitrais, que se associa à concepção medieval de arquitetura gótica, aliada ao caráter pedagógico, como os afrescos nas igrejas e catedrais, que passaram a ser consideradas verdadeiros livros de pedra.

Assim, ainda nos primórdios da Idade Média, sobressaem-se a simplicidade, a superficialidade espacial, a configuração planar dos objetos, a constituição simbólica e arbitrária das proporções e representações corporais sobre a ideia de perspectiva figurativa. Esses valores estéticos são considerados como características essenciais da transição da arte

paleolítica cristã para a arte medieval, sendo, porém, abandonadas na medida em que a economia e a cultura urbana da classe média se estabeleciam como o alicerce da sociedade. Contudo, outro fator incisivo, que irá prevalecer desde os primórdios da era medieval até o seu declínio, será a concepção de mundo místico-transcendental, que norteará grande parte dos domínios das representações artísticas.

Essa identidade religiosa da arte medieval é um reflexo da cosmovisão metafísica de fundamentação cristã, que irá garantir a organização da sociedade, mediante a defesa de seus ritos e interesses ideológicos, políticos e econômicos. De fato, a principal causa da emancipação da religiosidade cristã foi a aparente ausência de doutrinas rivais, bem como a intensa censura a qualquer princípio contrário aos preceitos do cristianismo, amparados pela tutela do Sacrum Romanum Imperium. Assim, por ocasião do declínio do Império Romano, dá-se o fim dos cultos pagãos, os quais foram agregados e assimilados pelos rituais cristãos, emancipados através do domínio da Igreja Católica e Apostólica Romana como nova religião oficial, cujo processo fora arquitetado durante o reinado do imperador romano Constantino I, entre a publicação do Edito de Milão (Edito de Tolerância), em 313, que concedia liberdade religiosa aos cristãos, e o Primeiro Concílio de Niceia, em 325.

No entanto, antes do requintado exercício harmonioso entre a arte verbal e visual da cultura medieval, devemos enfatizar que, na passagem da era greco-romana para os primeiros séculos da era cristã, o trabalho do pintor era frequentemente inferiorizado em relação ao trabalho do poeta. Ao poeta, usualmente, estava associada a ideia do *aedo*, ou um indivíduo dotado de vidência, como o profeta, ou mesmo aquele que possuía o conhecimento hermenêutico da mitologia. Assim, o poeta gozava de certa notoriedade diante dos olhos de seu mecenas, porque a aparência intelectual de sua atividade era bem mais valorizada que a do artista plástico. Já ao pintor estava reservada a alcunha de assalariado, ou seja, um artesão, que garantia a subsistência submetendo a arte em prol de uma compensação remunerativa.

Esse tipo de trabalho era encarado como uma atividade pouco honrosa, ou seja, serviçal, e, de fato, diferia-se em muito do *modus vivendi* da cultura aristocrática, que ainda admitia a cultura de um certo tipo de ócio, como o gosto pela realização de atividades administrativas, bélicas e desportivas. Sobre esse contrassenso entre o poeta e o artista plástico, Hauser aponta que

> o escultor e o pintor têm de trabalhar com ferramentas e materiais que sujam, enquanto o poeta anda sempre com roupas e mãos limpas – o que tem muito mais importância do que poderia pensar aos olhos de uma época não-técnica. O fato mais importante, porém, é que o escultor ou pintor é obrigado a executar trabalho manual que envolve esforço físico e o desempenho de muitas tarefas exaustivas, ao passo que o labor do poeta não é certamente óbvio à vista. [...] Ocupações que envolviam trabalho minucioso, paciente e fatigante eram mais convenientes para indivíduos débeis e, portanto, nada tinham de honrosas. Essa forma de pensar é levada a extremos e, com o decorrer do tempo, toda a atividade produtiva, qualquer ocupação exercida para ganhar a vida, passam a ser consideradas desonrosas. Tais trabalhos são destinados a escravos porque são desprezíveis, e não desprezíveis (como se supunha antes) por serem confiados a escravos. A associação entre trabalho manual e escravatura é, quando muito, um fator que ajudou a manter as noções primitivas de prestígio, mas essas noções são, sem dúvida, muito mais antigas do que a instituição da escravatura (HAUSER, 2000, p. 114-115).

Contudo, se o trabalho rudimentar do artista era desvalorizado, não a obra, pois esta servia à Igreja como depositária da fé e da propaganda da religião. Na Grécia antiga, já era comum reconhecer nas estátuas um elo místico com a divindade (CAMPBELL, 1999), oferecendo-se sacrifícios e orações, porém, o escultor e/ou os pintores que as erigiam não gozavam da mesma notoriedade. Nesse contexto, Plutarco afirma que “embora suas obras nos deleitem, isso não justifica que eles próprios sejam necessariamente dignos de estima” (HAUSER, 2000, p. 120). Dessa forma, o pintor, por sua vez, era geralmente mal pago e não possuía residência fixa, levando uma vida de errante, diferentemente do poeta, como apontamos anteriormente, considerado um *aedo* (cantor), e que vivia de corte em corte, gozando de agradável receptividade e da prestimosidade ao seu mecenas. Já o pintor e o

escultor eram vistos, sobretudo, como forasteiros, dependentes de alguém que, de bom grado, lhes incumbissem de algum afazer artístico capaz de lhes garantir a sobrevivência.

Devemos aludir que, na Grécia, com o advento da *polis*, muitos poetas e pintores passaram igualmente a depender dela como grande mecenas. Houve um período em que a competição entre artistas tinha pouca intensidade, e havia bastante abundância de trabalho para todos, pois o financiamento de obras era certamente garantido pelo Estado, muito embora, a concorrência fosse extremamente mais crítica entre as cidades do que entre os artistas. Todavia, o fim da cidade-estado acarretou em drásticas mudanças na valorização do trabalho e das artes.

Assim, durante o período de helenização de Roma, o poeta passou a desfrutar da condição de *vate* (vidente), principalmente na Era de Augusto, a fim de cantar as glórias e as conquistas do Império. A centralização do império também contribuiu para que o trabalho de escultores e pintores fosse intensamente solicitado, favorecendo ao gradativo reconhecimento de seus atributos. Contudo, pode se verificar que há fortes analogias estéticas entre o período final da arte pagã com a primitiva arte cristã, declarando que a provável baliza que definiu a mudança de estilo não ocorreu durante a transição da arte pagã para a cristã, mas num período bem anterior, nas eras clássicas e pós-clássicas. Segundo Hauser, a espiritualidade e a abstração da arte, a predisposição para as representações incorpóreas, diáfanas e planas, bem como a orientação frontal das figuras humanas e, por extensão, o predomínio do simbólico e hierárquico, e o desinteresse pela materialidade e pelo individual, em valorização do caráter espiritual e coletivo, já eram prescritos nas obras cristãs do final do império romano, necessariamente, no período de Constantino.

Nesse aspecto, as obras de arte suscitam o desejo de evocar mais o misticismo religioso do que o sensível, algo bastante deslocado dos propósitos da cultura clássica, podendo ser observado desde as pinturas encontradas nas catacumbas até nos mosaicos das igrejas e

monumentos antigos de Roma. Mas, se o monopólio da salvação estava salvaguardado pela Igreja, a cosmovisão cristã levou certo tempo para se propagar, como mostra o advento da arte cristã primitiva - no princípio, alargamento e, depois, dissociação da derradeira arte romana -, e, não obstante, demonstrava acentuado distanciamento do transcendentalismo e da metafísica da arte românica e gótica. A arte cristã primitiva exibe uma continuidade do mesmo caráter espiritual da religiosidade pagã, sem prescrever elementos de configuração sobrenatural, mas como princípio evocativo de determinada devoção da natureza humana.

Todavia, o deslocamento entre a arte cristã da arte clássica é marcado, entre diversos fatores, pelo desenvolvimento do misticismo simbólico dos elementos sagrados, associados à invocação do substrato espiritual através de processos de decodificação de linguagens codificadas (cifradas) (CAMPBELL, 1999). A simbologia favoreceu à determinação de certas características artísticas próprias da arte cristã, como a não valorização das proporções naturais do corpo humano, adaptados aos interesses espirituais das representações; a preferência pela perspectiva invertida, que destacava o tamanho e o volume das figuras principais (no primeiro plano) das figuras inferiores (no segundo plano), propensas ao olhar do espectador; e o ufanismo da disposição frontal dos personagens principais, denotando a ostentação de sua importância; já a ilustração se adequou perfeitamente à iminente necessidade de se representar aos fiéis as narrativas bíblicas e a hagiografia (história da vida dos santos), como formato de educação e disseminação da fé cristã e da autoridade da Igreja.

O estilo da arte cristã primitiva é simples e basicamente popular, ao contrário da arte apreciada pela elite. Os pintores, por exemplo, inclinavam-se mais na representação da ação – da fábula e do gestual em consonâncias com a essência diegética do texto bíblico – do que com os possíveis detalhes e ornamentos pictográficos. Deve-se considerar que os artistas cristãos primitivos eram, em certo grau, bastante amadores, sendo simples artesãos e pintores, com extrema carência dos preceitos das artes clássicas e/ou das elites do império. Assim,

tecnicamente, o estilo rústico da grande maioria das obras encontradas, por exemplo, nas catacumbas, sugerem que esses artistas mais se orientavam por suas inclinações de ordem religiosa do que por motivações estéticas.

> Nos séculos I ou II d.C., cenas representavam episódios da vida de Jesus seguramente também decoravam as antigas paredes cristãs. A Igreja primitiva adotou práticas iconográficas romanas, usando símbolos para representações, com os evangelistas João, Marcos e Lucas como águia, leão e touro, respectivamente, ou a pomba para o Espírito Santo e o cordeiro para Cristo. As substituições foram atribuídas, mais tarde, às qualidades individuais: o cordeiro não representaria apenas Cristo, mas, em especial, a sua qualidade sacrifical; a pomba não seria apenas o Espírito Santo, mas, notadamente, a qualidade da salvação eterna. O número de imagens aumentou ao longo dos séculos, de modo que um vasto "léxico" de conceitos cristãos foi expresso por meio delas. O Antigo Testamento pôde assim ser relacionado e vinculado ao Novo Testamento, dando continuidade à política de conexão espiritual que a Igreja primitiva havia seguido textualmente. Conforme santo Agostinho afirmou: "O Novo Testamento se oculta no Antigo, enquanto o Antigo é revelado no Novo" (FISCHER, 2006, p. 87).

A partir da tolerância ao culto cristão e, por conseguinte, à oficialização do cristianismo como religião do Império, a arte primitiva vai caminhar para um desenvolvimento progressivo, através do aprimoramento da composição das obras, mediante domínio de técnicas pictográficas e do proeminente interesse pela elaboração esmiuçada da imagem do sagrado, tendo em vista o apelo devocional da recepção do espectador (neófito). Assim, a nova postura sacro-cristã será difundida na corte e nas camadas culturalmente eruditas e socialmente abastadas, e, por sua vez, a Igreja se tornará, com o tempo, uma instituição rica, ostentando plenos poderes nas mais diferentes instâncias sociais. Em vista disso, coube à arte primitiva se envolver com os preceitos de beleza e fruição, guiados pelos modelos da arte erudita. Ao ceder, esteticamente, ao juízo do Belo da substância material - como a questão da beleza corporal, antes repudiada, pois se compreendia que somente a alma poderia ser bela -, a arte primitiva calhou em fusões com elevados padrões modelizantes, motivados ao mesmo tempo por estímulos econômicos e políticos. Nesse aspecto, entende-se que a matéria física se

agregara ao reflexo da divindade na Terra, e a volumosa riqueza da Igreja passa a ser aceita como o amplo poder do Criador, que emana sua graça na vida terrena dos seus mais imediatos súditos. Igualmente, o cristianismo irá formar uma vasta cultura da palavra, alicerçada na doutrina hermética dos padres e doutores da Igreja, e, acima de tudo, nas Sagradas Escrituras. A língua de Roma será transformada em língua oficial da Igreja, cuja *Vox Dei* se erradia para o mundo. Dessa forma, a Igreja, em princípio, partícipe da glória do Império romano, irá se empenhar para transferir a associação conceitual da *urbi* (*Imperium*) para a *civitas Dei*, visto que Roma denotava um conjunto de vicissitudes e idolatrias pagãs a serem combatidas, como sugere as cartas satíricas de Jerônimo (347-420), tradutor da bíblia para o latim (Vulgata), o qual se destacou como grande erudito da Igreja, inclinado a compreender a sacra escritura como corpo literário, e, por essa razão, tornou-se bastante admirado e considerado como um humanista cristão (CURTIUS, 1996, p. 112-113). Já Agostinho de Hipona (354-430), caracterizado como pensador e mestre de retórica, profundamente influenciado pela filosofia platônica, irá evitar a associação da cultura grega com a hebraica, opondo com veemência um e outro universo, e assim, suas ideias passam a constituir o grande eixo de divisão entre a Antiguidade e a Idade Média (CURTIUS, 1996, p. 113-114). Agostinho pretende valorizar o mundo espiritual que o cristão deve ter acesso; por isso, condena a *civitas* terrena, e, consequentemente, alude que a Igreja deve se transformar na única via de acesso à cidade de Deus, como luz que erradia da *urbi* (Roma) para a *orbe* (Mundo).

A Igreja se estruturou por meio da concepção de inúmeros documentos, traduções, interpretações e histórias que garantiriam a ideia de uma tradição ao emergente cristianismo romano. A busca pela constituição coerente do cânone, pela organização de sua ritualística e pela seleção dos textos adequados à natureza da Revelação, que também viessem de acordo com o desenvolvimento de uma teologia católica, promoveu, com o tempo, o *status* da Igreja como uma religião cristã fundada, essencialmente, em livros (CURTIUS, 1996, p. 323-327).

Por essa razão, de um lado, procurou-se valorizar a palavra escrita e garantir o resguardo das Escrituras Sagradas, cuja exegese impedia que não se difundissem conceitos heréticos e ambíguos, e, por outro, condenar o uso das imagens, pois ainda se julgava não transmitir o mesmo critério de Verdade da Palavra de Deus, bem como remetiam à ritualística das doutrinas pagãs, outrora condenadas e combatidas pela Igreja. Por exemplo, em 1127, quando se difundira a arte das esculturas religiosas, aparentemente mais reais que as imagens das pinturas, S. Bernardo de Claraval se opunha à presença de imagens esculpidas dentro das igrejas, considerando-as como formas de alienação e banalidade, que induziam o homem a "ler no mármore mais que nos livros" (JASON, 2001, p. 409).

Contudo, a interpretação e a manipulação das Escrituras Sagradas, bem como da literatura cristã como um todo, estavam cerceadas ao nível do clero e não dos fiéis. A literatura bíblica era pouco acessível e assimilável para a maioria dos leigos e apenas a elite intelectual da Igreja e uma pequena parcela da elite secular gozavam do livre acesso aos livros sagrados e aos demais gêneros de textos, como a liturgia, a hinologia, a hagiografia, entre outros. Assim, entre as ondas de violência, perseguição e destruição de imagens, nos séculos VIII e IX, deflagradas durante o reinado de Leão III, no Segundo Concílio de Niceia (787), passa-se a permitir a veneração das imagens nos ritos da Igreja, opondo-se à resistência das ideias iconoclastas. A exemplo de Gregório Magno (540-590), para quem as imagens eram úteis para o ensinamento da palavra de Deus, uma vez que "a pintura pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler" (GOMBRICH, 1999, p. 167), admitiu-se que a imagem poderia satisfazer aos interesses da grande massa iletrada dos fiéis pela doutrina cultural da Igreja. Todavia, adverte-se que: caso haja quem insista em comportamento semelhante ao dos hereges, que discorde das leis da Igreja, sendo afeiçoados às novidades que se opõem às tradições consagradas, desvirtuando as Escrituras, a imagem da cruz, ou as imagens pintadas, ou uma sagrada relíquia, "se forem bispos ou padres, deverão

ser afastados de suas atribuições, caso monges e laicos, excomungados" (DENZINGER, 1963, p. 112). Posteriormente, contando-se também com as contribuições reformistas de Carlos Magno (747-814), o primeiro Imperador do Sacro Império Romano, a imagem adquiriu uma nova importância na doutrina da Igreja e na vida social do Império.

Todavia, em contraste com a questão iconoclasta (730-842), ora sinônimo de repúdio à imagem, com claras influências do surgimento da cultura islâmica e dos que defendiam a não associação da imagem à cultura bíblica, a veneração das imagens se converteu no principal elemento de consolidação da fé católica medieval. No princípio, o horror à imagem se justificava pelo mandamento divino, que proibia a produção de imagem fundida e/ou esculpida assemelhada ao que existisse no céu, na terra ou na água (Êxodo 20,4), porém, a interpretação dessa passagem bíblica se desdobrou na ideia de veto ao culto às imagens de divindades, realizado na cultura egípcia e babilônica, conforme pretendia evitar a lei mosaica. Admitiu-se, então, que não era a *imagem-eidos* a essência da proibição, mas a *imagem-eidolon*; afinal, o filho do Criador se encarnara na terra em imagem humana, e esta, por sua vez, fora criada como imagem e semelhança do próprio Criador. Entendeu-se assim que as pinturas não eram *inventio* do pintor, mas este era orientado pelos Padres da Igreja, portanto, condizente com as leis e as tradições eclesiásticas. Evidentemente, a arte pertencia ao pintor que produzia as imagens, todavia, o perfil retórico e a organização das imagens nas igrejas eram de responsabilidade dos Padres. Assim, a presença das imagens enquanto referencial teológico foi amplamente aceita no mundo cristão medieval, apesar das sérias ameaças à unidade da Igreja.

> Em Bizâncio, o iconoclasmo ameaçava dividir a Igreja. Em 726, o imperador Leão III Isaurikos (sucedido por Constantino V Coprônimo, em 754, e Teófilo, na década de 830) proibiu, portanto, todas as imagens em todo o Império, permitindo, assim como nas terras muçulmanas, apenas a decoração geométrica. Mas a proibição não poderia vingar e, em toda Bizâncio – bem como na Europa ocidental – histórias pictóricas continuavam a entreter, educar e converter. Do início da Idade Média até a ascensão do movimento

> gótico, no século XII, as paredes de igrejas e catedrais de estilo românico mantiveram-se quase em toda parte como esplendorosas bibliotecas de cenas bíblicas a serem “lidas” por todos, e tanto sua “ordem” ou sintaxe de cenas quanto seu simbolismo eram estritamente codificados, como as palavras de um dicionário (FISCHER, 2006, p. 137).

Assim, o cristianismo, como religião fundamentada nos livros sagrados, cujo *Logos* se manifesta no *Verbum* divino, encontrou na iconografia medieval (murais, mosaicos, afrescos, esculturas, pinturas, ícones, iluminuras etc.) a transposição e a interpretação dos valores da doutrina cristã através das imagens. Dessa forma, à semelhança da cultura icônica bizantina, Deus é representado como o Pantocrator (onipotente, todo poederoso, criador do céu e da terra) no trono celestial segurando um livro (códice), sustentando que a imagem (ícone) está alicerçada na palavra (sagrada escritura): a *vox dei*, de onde procede todas as coisas visíveis (imagem) e invisíveis (palavras).

Deus, manifesto em Cristo Glorioso, como Cristo Pantocrator (séc. VI), segura um livro na mão esquerda, enquanto que a mão direita aponta para o alto, com os dedos estendidos e dobrados, denotando a ação de *benedicere* (lat. *abençoar*) (BOUTTIER apud CONCEIÇÃO, 2001, p. 22), destarte, essa representação é exemplo único na arte primitiva, pois a imagem de Deus ainda havia sido representada dessa forma, a qual se propagou por toda a extensão do império cristão do oriente e do ocidente, até os dias atuais.

> O cristianismo medieval era a religião do livro, uma herança direta da veneração judaica à palavra escrita. Os ensinamentos cristãos eram divulgados pela leitura, e era por meio das diversas escolas administradas pela Igreja que se aprendia a ler. Ricas iluminuras em pergaminho mostrando Cristo (que um dia pode ter segurado nas mãos um rolo de papiro, mas nunca um códice) segurando justamente um códice, um livro encadernado, em uma mão – incorporando a Palavra de Deus: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós” (João 1: 14) – reforçavam o conceito de leitura como um ato sagrado em si (FISCHER, 2006, p. 132-133).

Consequentemente, o ícone, o afresco, a pintura, o mural-mosaico passaram a ser compreendidos como transposições visuais dos textos bíblicos ou da hagiografia, e, até mesmo, interpretações pictográficas de natureza hermenêutica, representando visualmente a doutrina teológica da Igreja, a qual se comprometia com nuances culturais, políticas e sociais. De fato, a cadenciada passagem da arte primitiva de uma seita das catacumbas de Roma para a arte de uma religião socialmente estruturada e oficializada, gozando dos benefícios e do assentimento do estado laico, pode ser visto através da marcante ruptura e transformações do estilo de suas figuras sagradas, como aponta Hauser: “a Igreja, agora rica e poderosa, retrata Jesus e seus discípulos como pessoas imbuídas de majestade e nobreza, como se fossem ilustres romanos, governadores imperiais ou influentes senadores” (HAUSER, 2000, p. 28). Nesse fluxo paradigmático, como pudemos acompanhar até aqui, é possível perceber o quanto a arte cristã se desenvolveu, superando a inclinação decorativa e, enfim, desvinculando-se inteiramente dos modelos clássicos.

Ao se libertar dos influxos da estreita realidade a arte medieval veio a assumir uma identidade própria. No entanto, a importância da palavra e da imagem na vida social e na vida religiosa se conservara desde antes do Império Bizantino, que se tornara a maior fonte de encomenda de obras de Arte, pois, da corte provinha toda a vida cultural, social e intelectual, e a Arte estava subordinada à exclusividade de uma elite, que também orientava os trabalhos destinados à Igreja. Assim, o estilo da arte cristã ocidental que se adequou perfeitamente à arte Bizantina foi a frontalidade, devido à capacidade de denotar a dignidade, o poder e a autoridade da figura representada. Em paralelo com a imagem do monarca, representado de frente, cuja postura distingue a hierarquia e a solene respeitabilidade, declara Hauser:

> Cristo é representado na arte bizantina como rei, e Maria como rainha; envergam suntuosos trajes régios e sentam-se reservados, sem expressão e intangíveis, em seus tronos. A extensa fila de apóstolos e santos aproximam-se deles em cadência vagarosa e solene, exatamente como o séqüito do

> imperador e da imperatriz nas cerimônias palacianas. Os anjos escoltam-nos e formam procissões em boa ordem, à semelhança dos dignitários espirituais no cerimonial eclesiástico. As figuras são impedidas, por um ritual inviolável, de se movimentar livremente, de sair do alinhamento uniforme ou até de olhar para o lado. Tudo aí serve para inspirar um temor respeitoso em meio à esplêndida magnificência, suprimidos todos os elementos humanos, subjetivos e arbitrários (HAUSER, 2000, p. 136).

Dessa forma é possível compreender o cesaropapismo como caráter paradoxal de poder religioso e político, ou seja, uma espécie de imbricação de forças religiosas e aristocráticas que se sobressaem na arte, e que ganhou forças com a permissão da inserção da imagem na doutrina da Igreja. Essa associação paralelística é claramente visualizada nas pinturas e nos mosaicos murais, ao retratarem o cerimonial da corte e o sacro ritualismo da Igreja. Assim, o homem medievo viu o crescente enraizamento da função social da arte verbal e visual na educação e na cultura, como forma de comprometimento dos valores cristãos com os diversos níveis da vida em sociedade. Já não era possível desvincular a arte do caráter didático, espiritualizante, e nem apreciá-la apenas por suscitar o prazer estético da visão, como no caso das artes pictóricas, cujo encanto da visão as tornara muitas vezes condenável. Em contrapartida, a Igreja, detentora da vontade divina na órbita terrena, obrigava-se a desempenhar uma postura ideológica de desprendimento dos anseios mundanos, entendendo-se estar no mundo sem ser do mundo.

Nesse sentido, as construções das grandes catedrais, símbolos da presença dominadora da Igreja, vêm a ser revestir de um aspecto impactante, isto é, associa-se, em certa medida, ao espaço místico das catacumbas, como revisitação da atmosfera lúgubre que evoca o remoto ambiente marginal de escuridão e reclusão espiritual, e, por outro lado, sua maciça imponência sugere a salvífica redenção do gênero humano com a natureza espiritual do Criador. Entre as diferentes vertentes da relação texto-imagem na cultura medieval, a catedral e a liturgia da Igreja parecem se converter numa fusão entre a encenação teatral e o ritual

religioso, muito concernente à cultura dramática greco-romana. De fato, o teatro romano cede lugar à catedral em níveis de atividade coletiva (política) e cultural (ideológica).

Evidentemente, a palavra e a imagem, no período que a historiografia passou a denominar de Idade Média – e que compreendemos aqui como os séculos que separam a Antiguidade Clássica da Era Moderna –, não serviram apenas à referência religiosa. Paralelamente, uma literatura europeia se desenvolveu nesse mesmo espaço de tempo; por outro lado, nos monastérios, os monges copistas mantinham vivos a cultura clássica – destacamos, porém, aqui a herança das produções artísticas da Igreja por julgar o caráter de permanência ideológica e artística no período. Sabe-se, também, que inúmeras construções, como castelos e grandes residências da nobreza feudal, foram erigidas na mesma época das construções das igrejas e catedrais românicas e góticas, e muitos artistas dedicavam seu ofício para satisfazer aos anseios deste ou daquele mecenato. Todavia, a Idade Média compreende um período de numerosos conflitos bélicos (invasões, guerras) e as edificações de cunho religioso (mosteiros, santuários, igrejas, catedrais) foram mais bem conservadas, sendo poupadas devido sua natureza espiritual.

Por essa razão, vale ressaltar que, a exemplo dos volumes ilustrados, as igrejas e catedrais receberam um requintado tratamento decorativo, além dos detalhes dos objetos litúrgicos, manufaturados em bronze, prata, ouro e outros materiais preciosos. Além do mais, a imponência e o esplendor de muitas igrejas e catedrais, de regra edificadas em pedra, contrastavam-se com as simples e humildes moradias dos fiéis, que vinham se instalar ao redor dessas construções. Muitos desses povoamentos se tornaram importantes organizações urbanas, afinal, a construção de um mosteiro ou catedral poderia durar vários anos e exigia demanda de mão-de-obra para se extrair e transportar pedras, produzir e erigir andaimes, bem como prover acomodações e mantimentos aos artífices provenientes de outras regiões.

Assim, mestres renomados e seus dedicados aprendizes compartilhavam seus conhecimentos durante o andamento dos trabalhos, que contava igualmente com um extenso número de incógnitos auxiliares. Certamente, os belos canteiros de obras eram espaços de imbricações dos diversos saberes, ideias e concepções artísticas. O labor de uma edificação envolvia uma série de aptidões individuais, as quais eram reunidas em prol de uma prática coletiva. Dessa maneira, idealizavam-se plantas, absides, galerias, transeptos, naves, colunas, pórticos, telhados, abóbadas, bem como, métodos de construção, cálculos, proporções, medidas, experimentos, estilos, decorações (vitrais, afrescos, ícones) e uma infinidade de objetos e materiais, e uma grande porção de detalhes. Nesse aspecto, a palavra e a imagem cooperavam em benefício da mais perfeita execução da obra, designada como verdadeira morada de Deus.

Diante disso, a concepção das catedrais pressupunha uma adequada *função retórica* (GANDELMAN, 1986), no que tange à performance configurativa dos meios de se transmitir o sentido transcendental da existência do homem. Segundo Gombrich, ao comentar a respeito do pórtico *Cristo em glória*, da fachada da igreja de St-Trophine (Arles, c. 1180): “essas imagens perduraram no espírito das pessoas ainda mais poderosamente do que as palavras do sermão do pregador” (1999, p. 177). Dessa maneira, no contexto de uma *Igreja Triunfante* (século XIII), como assinala Gombrich, as catedrais góticas da França Setentrional, como as de Notre-Dame e Sainte-Chapelle de Paris, verdadeiras estruturas colossais de pedra, pretendiam elevar alma e aproximá-la dos mistérios ocultos da divindade:

> as novas catedrais propiciavam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. Eles teriam ouvido falar, em sermões e cânticos, da Jerusalém Celestial com seus portões de pérolas, suas jóias de incalculável preço, suas ruas de ouro puro e cristal transparente (Apocalipse, XXI). Essa visão tinha descido agora do céu à terra. As paredes das novas igrejas não eram frias nem assustavam. Eram formadas de vitrais polícromos, que refulgiam como rubis e esmeraldas. Os pilares, nervuras e rendilhados despediam cintilações douradas. Tudo o que era pesado, terreno ou trivial fora eliminado. Os fiéis que se entregavam à contemplação de tanta beleza podiam sentir que

> estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado do alcance da matéria (GOMBRICH, 1999, p. 188-189).

Além disso, possibilitavam ao fiel, que não sabia ler a imagem das palavras, mas compreendia as narrativas nas imagens, interagir com as Escrituras Sagradas através das representações visuais. Houve, portanto, uma aproximação dialógica (texto-imagem) entre as práticas de leitura, igualmente sujeita à competência do leitor e do ambiente de leitura, bem como do objetivo e do suporte da mensagem. Por exemplo, os iletrados, supostamente conhecedores de determinadas passagens bíblicas, através do sermão ou da leitura oral, poderiam reconhecer com facilidade as figuras pintadas ou esculpidas nas igrejas, mediante a composição do personagem e a ação que desempenhavam. Algo semelhante já havia sido realizado na igreja primitiva, entre os séculos IV e V, como lembra Fischer:

> um dos exemplos mais antigos da iconografia cristã vinculando cenas do Antigo e do Novo Testamento a serem "lidas" simultaneamente aparece em dois painéis de portas na igreja de Santa Sabina, em Roma, esculpidos em cerca de 430. Qualquer pessoa que conhecesse a Bíblia iria imediatamente reconhecer ali os milagres de Cristo em oposição aos de Moisés. Os que não a conhecessem teriam de inventar uma história ou pedir que alguém explicasse o que aquilo poderia significar. Ao longo dos séculos, a curiosidade atraiu inúmeros conversos. Por esse motivo, quando solicitado a opinar sobre a decoração de uma igreja, são Nilo de Ancira (c. 430 d.C.) sugeriu cenas bíblicas em ambos os lados da Cruz Sagrada, as quais "serviriam de livros para os iletrados, ensinar-lhes-ia a história das Escrituras e os marcaria com o selo da compaixão de Deus (FISCHER, 2006, p. 87).

Assim, o artista baseava-se no texto bíblico para compor uma retórica visual convincente, a exemplo do que Claude Gandelman (1986) avalia como *retórica-enfática* presente nas narrativas visuais. Nesse sentido, nota-se, no pórtico do transepto norte da Catedral de Chartres, construída em 1194, que, além das vestes e dos símbolos nas mãos e sob os pés dos personagens bíblicos, o olhar emblemático indicia o efeito de teatralidade da composição. Segundo Gombrich:

> não temos dificuldade em reconhecer Abraão, o patriarca, com seu filho Isaac pronto para ser sacrificado. Também podemos reconhecer com Moisés, porque segura as tábuas onde estão gravados os Dez Mandamentos, e a coluna com a serpente bronzeada com a qual ele curou os israelitas. O homem do outro lado de Abraão é Melquisedeque, rei de Salém, sobre quem lemos na Bíblia (Gênesis, XVI, 18) que era "sacerdote do Deus Altíssimo" e "trouxe pão e vinho" para receber Abraão depois de uma batalha vitoriosa. [...] Dessa maneira, quase todas as figuras que se aglomeram nos pórticos das grandes catedrais góticas estão assinaladas por um emblema permitindo que seu significado e mensagem possam ser entendidos e meditados pelos fiéis (GOMBRICH, 1999, p. 190).

Certamente, a catedral gótica e sua iconografia condiziam com o princípio de moralidade que vigorará até o fim do outono da Idade Média (HUIZINGA, 1978). A retórica e o ambiente espiritual que enunciam através de uma criação racional identificam-se com o conhecimento enciclopédico que a Igreja, durante anos, buscava resguardar. Dessa forma, lembra Focillon (1993), no contexto do século XIII em diante, que as catedrais góticas, "construídas e decoradas nos tempos das grandes enciclopédias, quando a Idade Média tentava pela primeira vez tomar consciência de si própria, dos seus recursos intelectuais, dos seus conhecimentos, e tentava, numa palavra, a sua possessão do mundo e do homem, também elas são enciclopédias" (p. 243). Nesse sentido, a catedral converte-se, enfim, em toda a extensão e magnitude de uma residência régia. É um ambiente em que musicalidade, luminosidade e a ordenação iconográfica buscam traduzir o *Logos Divino* num espaço harmonicamente adequado ao palácio de Deus. Na tridimensionalidade desses espaços, as leis da natureza, metaforizadas nos segredos do universo e do mundo transcendental, estão lá simbolizadas em sinais de Deus (Verbo Eterno), denotando o teocentrismo teológico da Igreja: "O mundo está em Deus, o mundo é o pensamento de Deus, a arte é a escrita desse pensamento e a liturgia é talvez a sua mímica" (FOCILLON, 1993, p. 244).

Em continuidade com a temática do paralelismo entre o texto e a imagem na Idade Média, a Iluminura (ou pintura iluminística) também se constituiu como um dos principais meios dessa relação. Como forma de demonstrar essa perene síntese das práticas e dos

problemas do pensamento verbovisual na cultura medieval - presente na tendência da representação grandiloquente do estilo da arte cristã, na pintura e no mosaico -, a iluminura realiza uma análoga abordagem paralelística entre o lisível e do visível, compreendendo uma importante parcela das práticas de leitura na Idade Média. Com efeito, durante a propagação do cristianismo, houve a necessidade de se fazer cópias das Sagradas Escrituras. Escribas (copistas e calígrafos) e iluministas (desenhistas, pintores, miniaturistas, decoradores) se reuniam nas oficinas e projetavam os textos que deveriam ser produzidos. O trabalho das oficinas dos mosteiros se alargava para além do universo eclesiástico da cristandade, uma vez que, nesses mesmos ateliês monásticos, conservou-se um admirável contingente de documentos da cultura clássica greco-romana, como lembra Fritz Baumgart: “deve-se a estes manuscritos, copiados zelosamente por monges através de toda a Idade Média e independente do conteúdo pagão ou cristão, a preservação no Ocidente da poesia, filosofia, ciência, medicina, etc. da Antiguidade” (BAUMGART, 1999, p. 104).

No início, evidentemente, houve ainda uma certa supervalorização da palavra sobre a imagem, que estava restrita ao acabamento decorativo, mas, como o tempo, a pintura iluminística passou a evocar o poder e a magnitude das figuras, mesmo em tamanho reduzido, com o acréscimo da intencionalidade de se aplicar um maior destaque à ação. Assim, a representação do movimento se configurou como um diferencial marcante entre as artes pictográficas, pressupondo procedimentos que dão indícios do outono da era medieval. Nesse sentido, o historiador francês, Lecoy de la Mache (1839-1897), autor de *Les manuscrits et la miniature* (1884), divide a história da decoração iluminística em duas fases: a fase *hierática* e a fase *naturalista* (apud MARTINS, 2001, p. 103-104), sendo, a primeira, um conjunto de representações de caráter simbólico e, a segunda, mais propensas à realidade. Na fase simbólica, o artista era, em geral, um monge ou religioso que trabalhava exclusivamente para o clero, e sua produção se destinava a decorar livros que seriam utilizados pelos próprios

clérigos nas igrejas. Dessa maneira, Lecoy explica que o artista religioso saberia empregar na pintura religiosa uma linguagem coerente ao irmão que se dedicava à literatura sagrada. Sustenta Lecoy que o artista saberá, na imagem, satisfazer mais ao espírito que à visão, produzindo emblemas e imagens que deverão ser compreendidas em uma palavra, segundo ele, familiar à boca e aos ouvidos, estando, assim, em consonância com a tradição (Igreja) e não com a natureza (Realidade). Lecoy pretende enfatizar que o artista habilidoso não deveria produzir uma cópia da realidade, mas uma interpretação alegórica:

> sem dúvida ele decorará cuidadosamente as iniciais, traçará desenhos de puro ornamento, e a fantasia lhe inspirará, por vezes, encantadoras idéias; mas o cúmulo do seu talento, o supremo no gênero consistirá em fazer com que as coisas mais simples digam o que elas não dizem aos ignorantes. Por exemplo, ao pintar um Cristo crucificado, não se preocupará em fazer escorrer naturalmente o sangue das feridas, nem de representar a cena do Calvário tal como se deve ter passado em realidade. Ele terá em vista, acima de tudo, o sentido místico da cena; e fará escorrer o sangue divino num cálice sustentado por uma mulher: será a Igreja recolhendo os frutos da paixão do Salvador. Uma mão significará Deus, um peixe, o cristão batizado (apud MARTINS, 2001, p. 104).

Nesse primeiro momento, a arte da iluminura é revestida pelo domínio do sagrado, pois se encontra impregnada do misticismo simbólico, presente na cultura eclesiástica desde o período paleocristão até a construção das grandes catedrais góticas. Dessa forma, se o manuscrito materializa uma caligrafia sagrada, igualmente a pintura deverá envolver a mesma índole sobrenatural, refletindo um *locus* transcendental que pode apenas ser evocado, não descrito.

> No quadro geral de uma estética pedagógico-persuasiva, a escrita, importante parcela do poder eclesiástico, requeria um desdobramento icônico potenciador da evidência convincente. Inversamente, a imagem, por si só, não permitindo assegurar a correcção da leitura – mau grado a fidelidade dos artistas a uma meditadíssima retórica da imagem e a esquemas compositivos de carregada metadiscursividade -, não dispensa a tutela do texto escrito. A arte *iluminística* e *miniaturista*, tão freqüentemente aplicada à *sacra pagina*, e o hábito complementar da inscrição, na tela religiosa, de

> frases <<pronunciadas>> pelas figuras santas, cumpriam, antes de tudo, um essencial imperativo de comunicação sem ambigüidades, sem flutuações interpretativas, uma comunicação devidamente controlada na sua <<autenticidade>> e na sua conformidade a uma hermenêutica sagrada (RIBEIRO, 2002, p. 28-29).

No entanto, veremos que a partir dos séculos IX-X e, principalmente, dos séculos que servirão de introdução à arte renascentista, haverá um crescente processo de profanização, motivado por vários fatores, dentre os quais, o crescente abandono do simbolismo místico para as concepções realistas nas artes, caracterizando assim a fase naturalista da arte da iluminura (MARTINS, 2001, p. 104). É importante lembrar que, na fase naturalista, a feitura do livro era um atributo dos monastérios, que os produziam como exercícios de elevação espiritual. No entanto, antes da introdução da prática da leitura silenciosa, o *scriptorium* (oficina ou ateliê do copista) era um ambiente deveras agitado, ruidoso e árduo, como parece se queixar um dos escribas, no século VIII: “Ninguém sabe quais esforços são demandados. Três dedos escrevem, dois olhos vêem. Uma língua fala, o corpo inteiro trabalha” (FISCHER, 2006, p. 147). Contudo, o trabalho repetitivo, minucioso e delicado, visava promover um mecanismo de aprimoramento moral e de desenvolvimento das virtudes. Assim, no *scriptorium*, as atividades eram geralmente organizadas em etapas, dependendo do gênero do texto ou do formato, ou seja, se o texto iria receber um tratamento mais requintado ou não.

Contudo, em se tratando de cópias simultâneas, modelo de produção bastante diverso das obras encomendadas para a nobreza da igreja ou da aristocracia, havia um monge que ditava o texto para outros monges escribas que copiavam o ditado. Por esse motivo, caso houvesse algum erro de leitura ou de interpretação do manuscrito, ocorreriam vários erros subsequentes, todavia, isso era menos frequente nos originais em latim do que em grego. Esses erros de natureza linguística e escritural foram acentuadamente evitados a partir das reformas propostas por Carlos Magno, em 789, que buscou dar equivalência entre a ordem

gramatical da escrita latina e a ordem das línguas germânicas e dos nativos do francês, do italiano, do inglês etc., bem como, dinamizou a escrita caligráfica através da introdução das letras minúsculas, resultando, em inúmeras inovações (FISCHER, 2006, p. 147-150). Nesse sentido, em se tratando do manuscrito em pergaminho, explica Martins:

> o trabalho consistia na preparação material do pergaminho, isto é, na sua redução a um tamanho comum (*quadratio*); em seguinda, as folhas eram polidas ou acetinadas e mascadas as linhas, cujo intervalo se obtinha exatamente igual por meio de buracos marcados nas bordas com um compasso. As linhas eram assinaladas, nos primeiros tempos, com um estilete ou com tinta vermelha; mais tarde, o lápis foi empregado. A escrita se fazia com uma pena de ganso ou de cisne. A tarefa do copista era examinada por corretores que reviam cuidadosamente o trabalho executado e colacionavam os manuscritos. Em seguida, os rubricadores e miniaturistas se ocupavam da cópia dos títulos e das iniciais em tinta vermelha. Os iluministas e os ornamentadores colaboravam igualmente na ilustração do livro. Segundo parece, as palavras miniatura (de *minium*) e iluminura (de *illuminare*) eram inicialmente sinônimas, e, na verdade, não deixam, ainda hoje, de ser, a rigor, sinônimas (MARTINS, 2001, p. 100).

Do ponto de vista estético, a iluminura corresponde à ilustração decorativa de uma página manuscrita, igualmente denominada *texto iluminado*. As iluminuras (desenhos e sua variante coloração) e os caracteres ornamentais (miniaturas) decoravam as bordas de uma página, letras iniciais etc., ou ilustravam o manuscrito de acordo com o conteúdo tratado, mas com o avanço dessa arte, as ilustrações decorativas passaram a ocupar páginas inteiras de um manuscrito, demonstrando, dessa forma, uma certa concorrência harmônica com a palavra impressa. No entanto, deve-se levar em consideração que em muitas das criações da Iluminura se permitia um determinado alargamento expressivo do estilo e do tema, até mesmo uma tradução/interpretação deliberada, ou mesmo a livre transposição na imagem (modelo) do texto que lhe estivesse a servir de apoio.

No entanto, pode-se encontrar composições mais abertas aos influxos do imaginário, tangenciando tanto o núcleo temático dos textos verbais, quanto aludindo a conceitos

alegóricos e simbólicos, próprios do misticismo da arte gótica setentrional. As *drôleries*, por exemplo, espécie de composições imaginárias, constituíam uma série de motivos fantásticos (sonhos, fábulas, anedotas) e elementos do maravilhoso (dragões, unicórnios, monstros etc.), alternando o humor, o horror, o grotesco aos temas do cotidiano e da devoção religiosa. Segundo Jason (2001): "o essencial da drôlerie é sua jocosidade, o que lhe dá o caráter de um domínio especial onde o artista goza de uma liberdade quase ilimitada, comparável à que era tradicionalmente própria dos bobos da corte, e que explica a grande atração destas imagens grotescas durante o outono da Idade Média" (p. 503). Nesse sentido, algo que se associa a essa mesma liberdade criativa encontra-se no tipo de gênero de literatura e iconografia erótica e pornográfica, como modelo de subversão, disseminadas entre o público leigo nos séculos finais da Idade Média (SAENGER, 1998, p. 169).



Figura 1

Entretanto, considerando-se o fabrico do livro iluminado, há também que se destacar o tipo de suporte de comunicação envolvido nesse trabalho, pois viria terminantemente a influenciar o trabalho do artista, isto é, a concepção da obra deveria levar em conta as implicações econômicas e os destinatários consumidores, que até poderiam surgir em alguma cena ilustrada, a exemplo do Saltério (Iluminura, séc. XIII)[13] (figura 1). Nesse ponto de vista, lembramos que muitas iluminuras evoluíram esteticamente e se destacavam como ilustrações de páginas inteiras, nos livros mais

[13] "Criação do homem por Deus: Eva tirada do lado de Adão. *Saltério da Rainha Branca de Castela*. Paris, Biblioteca do Arsenal." Cf. LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, 2006, v.2.



Figura 2

requintados, como referimos anteriormente, exigindo assim uma demanda semelhante à ourivesaria, podendo até mesmo receber o tratamento de diferentes artistas.

Entretanto, essas imagens poderiam se reduzir a pequenos detalhes marginais nos manuscritos e sua execução se caracterizava por uma elaboração mais trivial, principalmente quando o texto escrito era utilizado cotidianamente, como nos mosteiros. Contudo, o que se pode concluir nessa questão é que, seguramente, a iluminura é um tipo de suporte mais simples que as pinturas e mosaicos das catedrais, que demandam a observância de certa rigidez figurativa e o alto custeio econômico e laboral. A Iluminura exige, enfim, menor grau de complexidade de execução e maior grau de criatividade.

Em vista disso, pudemos analisar que o final da Idade Média marca um elevando avanço no emprego de imagens ilustrativas nos livros. Petrarca, por exemplo, utilizava o termo *pictor* ao se referir ao escriba que copiava mecanicamente o texto sem entendê-lo, e por essa mesma razão era chamado de pintor-escriba. Ao lado dos livros em vernáculo, havia igualmente uma vasta produção ilustrada, como o *Livros de Horas* (séc. XIV), livro pessoal de orações, preces e louvor, usados no cotidiano dos religiosos, ou dos devotos mais ilustres, a exemplo da figura 2.[14] Os textos bíblicos (trechos dos evangelhos, salmos, etc.) eram acompanhados por figuras ou adornos, que apresentavam variáveis imbricações interartes (arquitetura, pintura, decoração, caligrafia carolíngia e gótica etc.); mas, em geral, compreendiam uma extensão da temática verbal.

[14] "O Purgatório, terceiro lugar do Além cristão: as almas purgadas são puxadas para o Paraíso. *Livro de Horas de Branca de Borgonha* ou *Horas de Savóia.* New Haven (Conn.), Beinecke Rare Books and Manuscripts Library, Universidade Yale." Cf. LE GOFF & Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2006, v.2.

Esses livros portáteis do século XII, cujo formato surgira desde o período de Carlos Magno, assemelhavam-se aos livros de bolso dos séculos XVIII-XIX, e, em geral, eram destinados às mulheres, como presentes de casamento, para suas orações individuais nos aposentos, capelas ou igrejas, ou acompanhavam diariamente seus donos nas viagens ou nas devoções individuais. Segundo Fischer, a importância do *Livro de Horas* pode ser avaliada na medida em que:

> o livro vinculava o leitor diretamente ao divino sem a mediação da Igreja, a qual até então havia monopolizado a escrita religiosa: com um livro desses nas mãos, a própria leitura se tornava um ato sagrado de enorme individualidade. Essa percepção inovadora, enfim, abriu o caminho das Escrituras nos idiomas vernáculos – algo até então inconcebível – e em última análise contribuiu, embora de modo mais periférico, para o questionamento da supremacia da Igreja (FISCHER, 2006, p. 154-155).

Assim, esses livros abrigaram muitas imagens de mulheres lendo o *Livro de Horas*, como Maria lendo as Escrituras, denotando assim a participação feminina na obra de Deus. Dessa forma, em função da crescente alfabetização das mulheres, digamos, da classe abastada da nobreza, começava-se a promover um reconhecimento de (co)laboração da mulher à figura masculina no âmbito religioso, não subserviente à leitura marido ou do clero, promovendo, na ocasião, um senso de uniformidade entre os gêneros masculino e feminino. Para Fischer:

> não se tratava de subversão de sexos, mas do florescimento do igualitarismo. Da mesma forma, a Virgem Maria conseguiu personificar a Palavra. Ilustrações como a da Virgem segurando um livro – Cristo em tenra idade lendo quase sempre em seu colo – proliferaram nos séculos XIV e XV. Ambos juntos partilhando a Palavra de Deus, homens e mulheres como seres semelhantes, conquistaram a Verdade eterna por intermédio da leitura... ou, pelo menos, assim entendia o artista medieval (FISCHER, 2006, p. 155).

No entanto, como aponta Jason (2001), no *Livro de Horas* da rainha da França, Jeanne d'Evreux, iluminado por Jean Pucelle, aproximadamente em 1325-1328, cuja arte fora influenciada pelos grandes pintores italianos, como Duccio -, os pormenores emoldurados da *Anunciação* parecem discordar com a essência religiosa do manuscrito, uma vez que:

> ao adotar o novo espaço pictural, Jean Pucelle teve de adapta-lo ao caráter especial da página de manuscrito, a qual se presta muito menos que um painel a ser concebida como uma "janela". O quarto da Virgem não enche toda a superfície da pintura; tornou-se uma gaiola etérea, flutuando sobre o pergaminho em branco (note-se o anjo que a sustenta, à direita), tal como o resto do enquadramento ornamental, de maneira que a página toda forma uma unidade harmoniosa. Se analisarmos os pormenores dessa moldura, concluiremos que a maior parte deles nada têm a ver com a intenção religiosa do manuscrito: a rainha ajoelhada dentro da maiúscula D é decerto Jeanne d'Evreux rezando, mas quem será o homem com o bastão, sentado de costas para ela? Parece escutar o tocador de alaúde suspenso nas gavinhas, acima dele. As quatro figuras embaixo da página estão brincando ao ar livre; um coelho sai da toca, aos pés da moça da esquerda, e entre a folhagem que se ergue para a maiúscula encontram-se um macaco e um esquilo (JASON, 2001, p. 501-502).

Contudo, essas alusões já denotavam uma liberdade do imaginário criativo do pintor-escriba. Por outro lado, o crescimento da prática de leitura, oposta à *ruminatio* da escolástica, representa também um novo horizonte de ideias que começava a incidir nos alicerces da cultura medieval, promovendo uma abertura de caminhos para um (re)encontro do homem com os valores da Antiguidade, que se refletiram posteriormente nas artes literárias e nas artes visuais da Idade Moderna. Diante disso, já nas primeiras décadas do século XV, expõe Saenger:

> o número de ilustrações aumentou nos livros em vernáculo, pois as iluminuras passaram a desempenhar um papel mais direto no entendimento do texto, exercendo uma função didática análoga à dos diagramas que acompanham a literatura escolástica. As iluminuras tinham o seu próprio texto, como as obras em latim, o que pressupunha a capacidade do leitor de simultaneamente decodificar texto e imagem (SAENGER, 1998, p. 167).

Em contrapartida, uma prática de leitura silenciosa, oposta à *ruminatio* da escolástica, à leitura oral dos monastérios e à silenciosa das bibliotecas, foi introduzida durante o outono da Idade Média, com fins subversivos à religião e ao absolutismo. Assim, entre os séculos XIII e XV, alicerçados na organização de preceitos liberais, propagavam-se ideias irônicas e antagônicas à tirania, propondo uma espécie de resistência e rebelião ao poder da monarquia e da autoridade papal.

Consequentemente, a modalidade de leitura que se desenvolveu a partir desses textos, lidos a quatro paredes, suscitou uma variante da leitura íntima, que se associou ao gênero de literatura e iconografia pornográfica, ou da crescente representação da imagem do nu, difundindo-se entre o público leigo, como retorno ao tipo de poesia erótica greco-romana. Inversamente proporcionais aos textos ilustrados da escolástica, os textos de índole licenciosa tiveram uma vasta propagação, sendo amplamente apreciados pela nobreza e pelos ricos comerciantes letrados. No entanto, mediante a incidência repressiva a esses textos, a leitura das palavras e das imagens ilustradas eram normalmente exercidas no silêncio e no oculto, modo bastante diverso da cultura pagã grega, cujos similares eram lidos em voz alta. A praticidade do formato e a acelerada difusão do gênero provocaram a admissão de imagens sensuais também nos livros de horas, em decorrência, também, à ampla concessão oferecida à representação do nu, que encontrou paralelo nos textos sagrados. Já ao final do século XV, a intimidade da leitura silenciosa permitia que representações gráficas e explícitas da sexualidade humana fossem disseminadas na literatura religiosa. Em livros de horas, tentadoras miniaturas retratando Davi enquanto espiava Betsabé no banho acompanhavam salmos penitenciais. Outras miniaturas, que ilustravam o calendário, mostravam figuras nuas masculinas e femininas se abraçando para representar o mês de maio, além de cenas

sugestivas de carícias. Margens com iluminuras mostravam encontros tanto heterossexuais quanto homossexuais (SAENGER, 1998, p. 170).

Enfim, o que se pode notar na totalidade dessas ideias é o papel de transição que os séculos XII e XIII ocupam enquanto transição da cultura medieval para o Renascimento. Em paralelo com a criação das Universidades e o cultivo das ciências naturais, da metafísica, da ética e da política, há também o resgate dos pensadores gregos, cujas obras foram traduzidas do grego e do árabe para o latim e, posteriormente, para o vernáculo. Tanto na literatura quanto na pintura ocorre uma crescente valorização do pensamento humanista, amparado por uma visão de mundo racional (natural), que começava a ganhar espaço dentro dos domínios da Igreja.

Em vista disso, inicia-se um processo de redescoberta da retórica clássica e da arte poética (Horácio), promovendo o caráter autorreflexivo do pensamento estético (*arte de inventar*), inferindo substancialmente na concepção artística dos pintores, escultores, arquitetos e artesãos, poetas, pensadores, e intelectuais ligados à tradição da Igreja ou não, bem como os músicos, que na mesma direção principiavam a buscar uma autoexpressividade rítmica e musical. No âmbito literário, a reflexão estética (texto / imagem) do poeta medieval era pouco problematizada, segundo os parâmetros que a literatura a partir dos Quinhentos irá proceder. Com efeito, a exaustão e a fadiga eram condições bastante frequentes para que o poeta concluísse um poema, como afirma Curtius: “ao depor a pena, o poeta respira, aliviado”, ou “alega que a Musa está exausta”, ou “dá a entender que já não pode prosseguir” (CURTIUS, 1996, p. 134). Por conseguinte, nesse contexto, se Dante, por exemplo, valorizara a ideia do universalismo das artes, isso possibilitou também o caminho de retomada da questão da fraternidade entre as diferentes expressões artísticas (pintura, literatura, música etc.), como resultante dos pensamentos estéticos e da identidade genológica da cultural do Ocidente, como uma espécie de resistência ao crescente alcance dos modelos estéticos da arte

do Oriente. Nesse sentido, como os poetas, muitos pintores renascentistas foram intrinsecamente influenciados pela poesia e erudição clássica e passaram expressar iconograficamente os valores da cultura greco-romana, como observou A. Warburg nas obras *Nascimento de Vênus e Primavera* de Sandro Botticelli (CURTIUS, 1996, p. 118). Em vista disso, durante um longo período, o *trivium* e o *quadrivium* ainda vigoraram na educação medieval, e nos séculos seguintes ao início da idade moderna, a retórica foi concebida como um atributo indispensável à formação intelectual.[15] Mas, com o tempo, a retórica veio a promover o favorecimento da arte verbal (Belas Letras), sobrepondo-se sobre a arte visual (Belas Artes).

Enfim, se na Idade Média, a pintura (imagem) procurou se emancipar do patamar de sujeição à literatura (palavra), no âmbito da prevalência de uma cultura religiosa, no início da Idade Moderna (séculos XV e XVI), haverá inúmeras recorrências ao 'ut pictura poesis' de Horácio e ao '*muta poeis, eloquens pictura'* de Simônides de Céos, a fim de fundamentar grande parte das argumentações tratadistas (ab auctoritas). Após o longo processo de discussões no âmbito da teoria do *paragone* (MANIATES, 1979, p. 10), poderemos verificar nos Oitocentos o percurso inverso no status de importância dessa tradição especulativa, quando se tentará instaurar a superioridade da palavra sobre imagem e a tentativa de distanciamento do parentesco interartes. Todavia, no alvorecer do século XX, nota-se o crescente contexto da crise da palavra escrita, quando aos poucos a imagem terá a posse de pleno prestígio em todas as esferas da realidade social.

[15] Cf. PLETT, Heinrich F. *Rhetoric and renaissance culture*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004.

1.3. A LITERATURA E A PINTURA NA IDADE MODERNA

Com a Idade Moderna, a teoria mimética de Aristóteles e a poética de Horácio foram investigadas e serviram para alicerçar as discussões em torno das convenções e gêneros artísticos. A Idade Moderna trouxe o amplo processo de disseminação do conhecimento e da cultura, bem como o resgate dos valores artísticos e ideológicos da Antiguidade. Com a transição da Idade Média para a Idade Moderna, o interesse pela tradição teórica e crítica do pensamento grego teria que se ajustar aos ideais da cultura e da arte medieval. Assim, nos séculos XV e XVI, observa-se paradoxalmente a continuidade e a ruptura de tradições, bem como a presença marcante da superioridade artística da Poesia (palavra) sobre a Pintura (imagem), que ainda suportava a ausência de uma teorização estética mais contundente e sistematizada. De certo modo, o conservadorismo nas artes considerava a pintura uma arte mecânica, no entanto, começa a despontar uma tendência de alguns pintores a enaltecer o valor de suas próprias produções, ocasionando assim o aquecimento da competição em torno da palavra e da imagem. Então, surge o conceito de *paragone* (comparação), como registro crítico dos paralelos teóricos sobre as artes na Renascença (CALDWELL, 2000), cujo paralelismo será fundamentado nas semelhanças comuns entre as artes miméticas, alternando-se os modos, os modelos e o objeto da imitação.

Desse modo, é possível encontrar o registro crítico de artistas (poetas, pintores, escultores etc.) que nos permitem esboçar um retrato extremamente fascinante do harmonioso conflito interartes.[16] Assim, em equivalência com os preceitos estéticos da arte renascentista, o homem buscava dar ênfase às suas faculdades sensoriais (racionalidade), a fim de perscrutar analiticamente a natureza e, a partir de então, conceber princípios e regras que norteassem o

[16] Esse delineamento se justifica, segundo Maniates (1979), "*whereas renaissance treatises are mainly technnical works for a closed circle of professionals, those written in the sixteeth century exhibit a new fascination with criticism. This critical focus has been noted by historians, but its ability to involve lay readers in controversies over aesthetic value has not been sufficiently stressed*" (p. 11).

delineamento do seu funcionamento. Nesse sentido, admitindo como lemas o “conheça-te a ti mesmo”, de Sócrates, e “o homem é a medida de todas as coisas”, de Protágoras, o homem das ciências e das artes do *Quatroccento* buscava aplicar os meios possíveis para se alcançar a verdade, e esse mesmo procedimento especulativo ecoava nas teorizações tratadistas acerca das comparações interartes.

Com efeito, os tratadistas das artes seguem uma característica comum que se aplicou nas artes da renascença, de um modo geral: a relação entre o sujeito e o objeto. As poéticas, ou seja, os inúmeros tratados sobre as artes justificam a iniciativa de artistas, críticos, historiadores em compreender igualmente a natureza da arte que igualmente produzem, ou valorizam enquanto fruidores, acolhendo, ou não, os preceitos aristotélicos. No Renascimento, segundo Nuno Saldanha, “desenvolve-se, deste modo, uma relação sujeito/objeto, entre o artista e motivo, onde, a partir de Quatrocentos, é o sujeito que é guiado pelo objecto. O artista tenta então aproximar-se do seu motivo o melhor possível, através do emprego de todos aqueles meios científicos que lhe permitem fazer uma representação fidedigna, tais como a Perspectiva, a Anatomia, a Geometria, a Simetria, a Matemática, etc., ao mesmo tempo que essas relações de identidade, com as referidas disciplinas, poderiam conceber o estatuto de ciência à sua própria actividade” (SALDANHA, 1995, p. 95).

Nesse contexto, destacamos a presença de Michelangelo di Ludovico Buonarroti Simoni (1475-1564), mais conhecido como pintor e escultor, e menos como poeta, cuja lírica se reduz ainda hoje a um lado marginal da grande literatura (MOURÃO-FERREIRA, 1976, p. 13). Michelangelo não apenas levantou questões sobre as semelhanças entre a pintura e a poesia, como expressou essas ambivalências num conjunto de poemas ilustrados pelo próprio artista (BUONARROTI, 1983), onde já se podem ser percebidas equivalências de concepções estéticas e ideológicas no que tange às analogias entre palavra e imagem na arte renascentista,

como também nos poemas em que discute a relação entre a imaginação e a beleza interna e externa (BLUNT, 2001, p. 88-89).

Na mesma época, Francisco de Holanda (1517-1585), pintor e arquiteto português, adepto dos princípios artísticos de Michelangelo, valoriza, nos *Diálogos em Roma* (1538), a qualidade verbal e significativa das palavras, no âmbito da articulação e da composição temporal e narrativa, bastante coniventes com a arte poética (Poesia). Entretanto, mais tarde, ao ponderar a respeito *Da Pintura Antiga* (1548), Holanda ressalta que a palavra se emudece diante da eloquência colorativa da imagem, uma vez que a natureza expressiva das palavras não corresponde ao colorido vibrante da pintura, em especial a dos poetas que não souberam *pintar* adequadamente (HOLANDA apud SALDANHA, p. 38). Nesse aspecto, a aproximação semântica dos termos *poïesis-pictura* que Holanda propõe não somente destaca a importância da arte pictórica sobre a arte verbal, mas inversamente indica que são os poetas quem imitam os pintores, e não o contrário. Dessa maneira, vemos que as reflexões estéticas da época exprimem a força de permanência da concepção mimética da arte fundada em Aristóteles, pois, ao sobrepor a Pintura à Poesia, Holanda defende que a arte do poeta perde seu propósito ao pretender com palavras imitar as pinceladas da pintura, a verdadeira fonte de onde emanam todas as outras artes:

> os bons poetas a coisa por que se mais cansam e que têm por mor firmeza é com palavras (porventura demasiada e longas) vos mostrar como pintada uma tormenta do mar, ou o incêndio de uma cidade, que se eles pudessem, antes o pintariam; a qual tormenta quando acabais com trabalho de ler, já vos o começo esquece, e somente tendes presente o curto verso em que levais aos olhos (HOLANDA apud RIBEIRO, 2000, p. 26)

De maneira oposta, Paolo Pino (1534-1565), pintor e teórico das artes, atribui idênticas característica miméticas à pintura e à poesia. No *Dialogo di pittura* (1548), considerado o

primeiro tratado veneziano de teoria artística, Pino problematiza a prevalência da pintura nas artes liberais, visto que corresponde igualmente aos princípios das teorias críticas do naturalismo (SÖRBOM, 2002, p. 56) como a questão da mágica ilusão da realidade (perspectiva). Desse modo, considerando "*che la pittura è una specie de natural filosofia, perché l'imita la quantità e la qualità, la forma e la virtù delle cose naturali"* (PINO apud BAROCHI, 1960, p. 109), Paolo Pino declara que a pintura é semelhante à poesia, por julgar que ambas são *inventio*, isto é, provocam a aparência daquilo que não existe.

Leonardo da Vinci (1452-1519) entretanto discordava das associações paralelísticas acerca da poesia e da pintura, pois as avaliava diferentes em muitos aspectos. No *Trattato della Pittura*, coletânea de escritos coligidos por seu aprendiz e herdeiro, Francesco Melzi (1491-1570), Da Vinci contrastou a pintura ao trabalho do poeta. Considerando as concepções do real e da verossimilhança, o famoso pintor, escultor e arquiteto florentino entende que a pintura é superior à poesia porque goza do benefício da visibilidade (*virtú visiva*), pois avalia que a aparente sugestão das coisas naturais pertence essencialmente ao sentido da visão. Segundo Bosi, "com Leonardo Da Vinci as artes da pintura e do desenho assumem o estatuto de *ciência da visão*, portanto, formas nobres de conhecimento cujo foco vivo está no olho humano, olho alerta e pensante, olho da inteligência pelo qual a pintura é *cosa mentale"* (BOSI, 1991, p. 35). Assim, Da Vinci supõe que, se a poesia coisifica um objeto na imaginação através da mediação da letra, a pintura o faz diretamente pelo olhar, e, nesse aspecto, aponta uma evidente oposição ao postulado de Simônides, para quem a pintura é poesia muda e a poesia, pintura eloquente ("*muta poesis, eloquens pictura*"). Nesse contexto, Leonardo Da Vinci sugere: "se chamais a pintura de poesia muda, o pintor pode chamar a poesia de pintura cega. Pois bem, qual o pior defeito? Ser cego ou surdo?" (BLUNT, 2001, p. 75). Assism, para Da Vinci, a *visão* é intrinsecamente tanto o que se contempla da natureza, quanto o efeito de visibilidade que a percepção interna do artista exprime na obra de arte:

> "A pintura deve ser anteposta a todas as operações, porque em si contém todas as formas que estão e as que não estão na natureza."
> "O desenho é de tanta excelência que não só procura as obras da natureza, mas infinitas outras que a natureza não faz" (DA VINCI apud BOSI, 1991, p. 35).

De maneira oposta, o escritor e humanista italiano Mario Equicola (1470-1525), no *Discurso della pittura* (1541), afirma "*quanto* l'animo al corpo è superiore...tanto la poética la pittura d'eccellenzia avanza" (apud CALDWEL, 2000, p. 278.). Idêntica apreciação é adotada pelo poeta e historiador florentino Benedetto Varchi (1502-1565) à Academia de Florença na '*Lezzione...della maggioranza delle arti*' (1546), escrito que veio a inflamar o debate acerca da comparação (*paragone*) entre as artes. Segundo Caldwell (2000): "*at one point Varchi claims that 'poets principally imitate what is inside, that is, the ideas* (*concetti*) *and the passions of the soul…while painters principally imitate external qualities, that is, the substance and appearance* (*i corpi e le fattezze*) *of things"* (p. 278).

Correlatamente, o ponto de vista de que o poeta imita aquilo que pertence ao lado interior (*il di dentro*) e o pintor ao exterior (*il di fuori*) se reflete noutro tratado de Varchi, denominado '*Il discorso della bellezza e della grazia*', "*nel quale si disputa, se la grazia puo' stare senza la bellezza, e qual piu' di queste due sia da desiderare*",[17] delineando a conjunção de certa síntese dos preceitos de Aristóteles e Platão, principalmente. Dessa forma, ao investigar se a problemática do belo é inerente à substância do corpo artificial (físico) ou do corpo natural (alma) do homem, Varchi avalia as considerações de Aristóteles (*Tópica*, *Retórica* e *Ética*)[18] sobre a relação da beleza e as proporções entre os membros de um corpo

[17]Disponível em:.http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001169/bibit001169.xml&chunk.id=d5926e142&toc.id=&brand=default&query=Benedetto%20Varchi. Acesso em: 04 jun 09.

[18] *"E di questa sentenza par che sia Aristotile, il gran filosofo, e nel terzo della Topica e nella Rettorica ed ancora nell'Etica; dove egli non vuole, che una donna possa essere bella, la quale non sia grande; la qual sentenza intesa così semplicemente è senza fallo alcuno contro la sperienza e contro al senso"* (cf. VARCHI, *Il discorso della bellezza e della grazia*.

[“*la bellezza non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra tra loro; e così vogliono che la bellezza consista e risulti nella debita quantità e dalle convenevoli qualità delle parti, aggiuntovi la dolcezza o soavità de' colori*”], e dessa forma realiza uma associação às técnicas da arte figurativa, como a proporção, harmonia e equilíbrio, bastante em voga no século XVI, e como esses preceitos emergem nos textos poéticos de Catulo, Dante e Petrarca, que Varchi cita para exemplificar seu ponto de vista crítico.

> *onde molte volte ci sentiamo rapire più da una donna la quale sia graziata, ancora che nella figura e ne' colori potesse essere assai meglio proporzionata, che da una la quale, avendo tutte le condizioni sopraddette, manchi al tutto e sia privata di quella qualità, che noi gravia e i Latini ora venustà chiamano e talora venere. Senza che se la bellezza consiste nella proporzione e misura delle parti, come essi vogliono un medesimo viso, non ci parrebbe ora bello ed un'altra volta altramente, essendovi la medesima proporzione e colori; e per non dir nulla che niuna cosa semplice e spiritale non avendo corpo, nè parti, non sarebbe bella, come dicono i Platonici; e così le scienze, le virtù, i versi, le prose, l'anime, l'intelligenze e Dio stesso, non si potrebbero chiamar belle, come noi facciamo tutto 'l giorno* (VARCHI, *Il discorso della bellezza e della grazia*).

Entretanto, Varchi se mostra bastante enviesado aos preceitos neoplatônicos[19], e seu tratado parece refletir consistentemente o conflito desses distintos preceitos. Assim, Varchi entende que a graça e a beleza humana se correspondem, no que tange à instância espiritual (Platão) e corporal (Aristóteles), e conclui:

> *Dovemo dunque sapere, che la bellezza si piglia in due modi, uno secondo Aristotile e gli altri, che vogliono ch'ella consista nella proporzione de'*

Disponível.em:.http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001169/bibit001169.xml&chunk.id=d5926e142&toc.id=&brand=default&query=Benedetto%20Varchi. Acesso em: 04 jun 09).

[19] Para Verchi: “*la propria forma dell'uomo è l'anima, dall'anima viene all'uomo tutta quella bellezza che noi chiamiamo grazia; la quale non è altro, secondo Platone, che un raggio e splendore del primo bene e somma bontà, la quale penetra e risplende per tutto il mondo in tutte le parti*”. (VARCHI, *Il discorso della bellezza e della grazia*).
Disponível.em:.http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001169/bibit001169.xml&chunk.id=d5926e142&toc.id=&brand=default&query=Benedetto%20Varchi. Acesso em: 04 jun 09.

> *membri, e questa si chiama ed è bellezza corporale, la quale sola conosce e per conseguente ama il volgo con gli uomini plebei: e come si conosce con tutti cinque i sensi, così ancora con tutti cinque i sensi si gode; e quelli che principalmente amano questa bellezza, sono poco, o niente differenti dagli animali bruti. L'altra bellezza consiste nelle virtù e costumi dell'anima, onde nasce la grazia di che ragioniamo, e questa è e si chiama bellezza spiritale, la quale è conosciuta e conseguentemente amata dagli uomini buoni e speculativi solamente; e però diceva Plotino, il gran Platonico, intendendo di questa bellezza, che niuno bello era cattivo; e questa, sì come non si può comprendere, se non con la mente, con gli occhi e con gli orecchi, così non si può godere se non col pensiero, col vedere, con l'udire* (VARCHI, *Il discorso della bellezza e della grazia*).

Entretanto, como se julgava que a literatura e a pintura dividiam a aplicação das mesmas analogias miméticas, preceito que irá se estender até o século XVIII, houve, no século XVI, o favorecimento da relação associativa entre as artes da palavra e da imagem, que vieram a ser consideradas como artes irmanadas (MANIATES: 1979). No *Dialogo della pittura intitulato l'Aretino* (1557), Ludovico Dolce busca aproximar o trabalho de escritores e pintores, ressaltando que o conhecimento e a capacidade de articular e transmitir informações é algo comum a ambos: "os sábios são pintores; pintura é poesia; pintura é história; e enfim toda a composição de homens cultos (*qualunque componimenti de'dotti*) é pintura" (SALDANHA, p. 39), e, mais adiante, no *Trattato dell'arte, della pittura, scoltura et architettura* (1585), Giovanni Paolo Lomazzo enfatiza que a Pintura e a Poesia são artes irmanadas, isto é, irmãs gêmeas na sua origem: "quasi nate ad un parto l'una pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appellarono" (SALDANHA, p. 40).

Dessa forma, o mote do parentesco entre a pintura e a poesia, no século XVI, assumiu tonalidades metafóricas muito inusitadas, como a qualificação dada na *Iconologia* (1593) de César Ripa, ao caracterizar a pintura como loira e a poesia, morena. Igualmente surpreendente é a identificação do pintor italiano Marco Boschini (1613-1678), ao prescrever a natureza masculina da pintura ("*maschio è 'l penelo*") e a natureza feminina da escrita ("*femena la pena*") (SALDANHA, 1995, p. 40). De fato, com relação à concepção mimética das artes,

podemos observar que os autores críticos e os artistas oscilam na ênfase dedicada à fraternidade entre a poesia e a pintura; porém, no âmbito da origem dos signos, há quem determine que a Poesia e a Pintura são irmãs gêmeas, isto é, "*nate in un parto*", conforme o ponto de vista de Scipione Ammirato em *Il Rota, ovvero dell'Imprese* (1562). Influenciado pelas ideias de Giovanni Pico della Mirandola (*De hominis dignitate. Discorso sulla dignità dell'uomo*), Ammirato discorre no contexto dessa obra que a verdadeira *impresa* deve promover a combinação entre a palavra e a imagem (*un misto*), pois, na *imprese*, a imagem ensimesmada é como um corpo inanimado.[20] Assim, Amimirato associa a multiplicidade expressiva da *imprese* à complexidade expressiva do ser humano. Nesse aspecto, vale ressaltar que:

> A escrita humana, desde as suas manifestações ancestrais em que não era ainda fonetizada, sempre pressupôs, portanto, a imagem: ora uma imagem mais <<realística>>, como no caso dos desenhos pictogramáticos das cavernas que não obedeciam ainda a nenhum modelo fixo e consensual de representação gráfica; ora uma imagem mais simbólica, como acontece com os ideogramas egípcios e chineses em que a escrita se afasta progressivamente do figurativo e os signos se linearizam e adquirem cada vez mais um caráter simplificado e abstrato. Finalmente, a escrita fonética, manuscrita ou impressa, não deixa de corresponder a um gesto plástico, capaz de, em certos casos, suscitar o fascínio visual (RIBEIRO, 2002, p. 20-21).

Por sua vez, Paolo Giovio (1483-1552), médico, historiador, biógrafo e bispo católico, concretizou em Como, sua cidade natal, a acepção de que a imagem manifesta o exterior, bem como a palavra a alma. Assim, aos relacionar os retratos de pessoas ilustres desde a Antiguidade, criou a primeira exposição, denominada de '*museo*', onde as imagens eram acompanhadas de inscrições explicativas. Desse modo, o *museo* de Giovio visava promover a

[20] *"Quando io diceva, Che quelle parole così sole mi parevano uno spirito aereo, io il diceva havendo riguardo all'impresa. Perche chi non as che um detto, uma sentenza, um motto possa star solo senza apoggio, o sostentanmento d'altro compagno? Et cosi stanno gli angeli, che non han bisogno di corpo. Ma l'anima dell'huomo sempre l'inchinatione al suo congiunto, como voi sapete"* (AMMIRATTO, 1562, p. 8 apud CALDWELL, 2000, p. 279).

memória das grandes personalidades da história, evitando seu esquecimento pelas gerações futuras. Segundo Caldwell (2000), "*this evident interest in the possibilities of word-image combinations to round out an individual's historical record continued in the various imprese which he included in the decoration of his 'museo'"* (p. 279). Nesse sentido, as ideias de Giovio, para quem o *motto* (a sentença explicativa de uma imagem) era a alma da *impresa*, foram adotadas por Scipione Ammirato, mas parcialmente pelo escritor Girolamo Ruscelli (1504-1566). Na *Imprense ilustri* (1566), Ruscelli pondera que a palavra (*motivo*) e a imagem (*ilustração*) são corpos distintos, cuja singularidade visa à produção de sentido, ou seja: "*la vera e propria anima dell'Impresa si debba dire l'intentione del significato suo*" (apud CALDWELL, 2000, p. 280). Posteriormente, Francesco Caburacci, no *Trattato...dove si dimostra il vero e novo modo di fare le imprese* (Bolonha - 1580), diz que a verdadeira pintura se caracteriza mais como categoria de representação do que de significação, conforme sua definição dos três tipos de expressão (*significare*, *mostrare* e *rappresentare*) do discurso na *imprese*, uma vez que "*ci pare, che le historie de' Pittori rappresentino, percioche mettono innazi à gli occhi, agenti di qualche attione nei proprii atti e forme*" (CALDWELL, 281). Assim, através da distinção da tríade de expressividade do discurso, isto é, "significar, por meios convencionais, representar ou imitar, criando um duplo do objeto, e mostrar, ato próprio da expressão discursiva ou figurada, em que o conceito é manifesto indiretamente por meio de um outro conceito" (KLEIN, 1998, p. 123-124), Caburacci compreende que, no contexto de assimilação da palavra e da imagem na *imprese*, a poesia não é arte imitativa, porque não figura (expressão figurada) como a pintura, antes mostra, como, *a priori*, deve ser considerada a natureza da *impresa*. Já, Bartolomeo Taegio (1520-1573), em *Il liceo dell'arte de fabricare le imprese* (Milan – 1571), diante da circunstância de identificação verbal e não-verbal, define que na *imprese* há uma breve imagem expressiva de um conceito que tanto pode ser representado por figuras e palavras, ou simultaneamente por ambas. Essa

aproximação parece direcionada a determinar a *imprese* como universo simbólico, isto é, representação da imagem de um *conceito*, que Mario Praz (1975) aborda enquanto instância metafórica das imagens, no contexto da imprese (ideia-metáfora-imagem) (PRAZ, 1975).

Por conseguinte, na tentativa de promover o equilíbrio das dissoluções teóricas sobre a palavra e a imagem, no âmbito das considerações de Giovio, Ammirato e Ruscelli, o poeta Torquato Tasso (1544-1595) pressupõe que a *imprese* possui duas almas: uma orgânica (oriunda da pintura) e outra racional (oriunda do poeta). Entretanto, ao propor que o pintor meramente imita a natureza efêmera da realidade física, enquanto que o poeta fomenta a imortalidade, Torquato toca conscientemente na essência dos conflitos entre a literatura e a pintura (*paragone*),[21] e visa limitar cada arte, no contexto dos tratados sobre a *imprese* (1594),[22] como áreas de domínios distintos.

> *He rejects the possibility that inventor of an impresa should be defined as a poet; for in addition to using the instruments assigned to poetry, he also makes use of those of painter. While conceding that the poet might occasionally avail himself of what he terms 'subordinate arts', including painting, and still retain his dignity, he stresses that this would inevitably constitute an 'imperfection' in his art* (CALDWELL, 2000, p. 280-281).

Quando se passa a pensar na ideia de que a Arte é superior à natureza, sendo livre das regras de proporção e harmonia presentificadas nas regras de composição, a obra de arte assume um caráter de invenção, opondo-se à imitação do *belo ideal*. Assim, no século XVII, os modelos da Antiguidade passam a ser admirados, não mais seguidos, como propõe Giovan Peitro Bellori em *Le vite de'pittore, scultori et architetti moderni* (1664), que, na tentativa de

[21] Torquato Tasso participa da tradição especulativa sobre o *paragone* igualmente com as ilustrações de um conjunto de poemas intitulados *Gerusalemme liberata* (1580), que trata dos combates entre cristãos e muçulmanos, no final da primeira cruzada, no episódio do cerco de Jerusalém.

[22] *Ma s'ella [l'atificio Del far l'imprese] fosse poesia, usarebbe gli instrumenti de al poesia, che sono il parlare, il ritmo e l'armonia, e non altri. ...Altri da Aristotele non sono assegnati al poeta: dunque il penello e Il colore, che usa nel dipingere Il pittore de l'imprese, non sono instrumenti convenevoli al poeta... e se non sono instrumenti del poeta, chi gli usa non è poeta* (TASSO, Torquato. *Il conte overo de l'imprese*. Rome: B. Basile, 1993, pp. 118-119).

reconciliar ideologicamente a poética da pintura com a *Poética* de Aristóteles, "considera a Natureza exterior como fonte de concepções ideais: a Ideia deriva da Natureza por um processo de seleção do melhor, não possuindo existência metafísica nem sendo o seu conhecimento apriorístico" (RIBEIRO, 2000, p. 51).

Em seguida, tangenciando o círculo especulativo da palavra e da imagem na *impresa*, o tragediógrafo e tratadista italiano Emmanuele Tesauro (1592-1675), no *Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell´arguta et ingeniosa elocutione* (1670), volta-se principalmente para o conceito de *metáfora* como figura da retórica (Aristóteles), reiterada pelo tratadista como o meio mais eficaz de convencimento e de exposição de juízos complexos. Assim, associando a metáfora ao caráter alegórico e descritivo da imagem, Tesauro explica que, se a *impresa* perfeita é uma *metáfora*, logo a imitação poética é aprioristicamente invenção de metáforas. Dessa maneira, segundo Caldwell: <<*he describes 'pictorial imitation' as the placing of a likeness before the eyes, while 'poetic imitation' is capable of drawing an analogy between what is represented in that likeness and a particular concept*>> (2000, p. 281).

Posteriormente, Charles Batteux (1713-1780), filósofo francês e teórico de Estética, no tratado *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746), sugere um equilíbrio entre a *inventio* artística e a tradição mimética da Antiguidade. Ao criar o conceito de Belas Artes, Batteux define o princípio de imitação das artes como substância universal, e o aproxima do processo criativo das mesmas, tentando aproximar as possíveis equivalências estéticas entre as artes, que se diferenciam pela multiplicidade de regras que as corporificam, mas se combinam por possuir "principes communs" (SALDANHA, p. 252, nota 330). Segundo Batteux, as Belas Artes (poesia, pintura, música etc.) são o resultado de um projeto de produção, que pressupõe a racionalidade e uma reflexão estética (ciência), que sistematiza o conjunto das várias expressões artísticas. Assim, presumindo um análogo processo de criação,

inspirado na poética de Horácio, na lírica de grandes autores e nos princípios de John Locke e Voltaire, Batteux entende que a *belle-nature* se aproximaria das *belas-artes*, por distingui-las também como artes miméticas. Nesse sentido, Batteux considera que as expressões artísticas se correspondem de forma ambígua a uma mesma gênese associativa (artes irmanadas), e defende a ideia de que a noção do *belo* artístico depreende da harmonia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão - ponto de vista crítico que igualmente propõe a aderência entre as diferentes concepções teóricas sobre o *belo* e o *gosto* nas obras de arte.

De fato, se a recepção artística era compreendida como *cosa mentale* (conceitual e espiritual), com Batteux as ideias estéticas passam assumir um posicionamento mais criterioso, como base científica (racionalismo e empirismo). Na segunda metade do século XVII, as Belas-Artes de Batteux, associadas à densidade realista de uma tendência artística (barroco), passaram a evocar a abordagem comparativa e associativa entre as artes, cujo legado da visibilidade da arte medieval vem a ser transmitido para o legível da escrita. Por conseguinte, observa-se que, de um lado, a arte barroca procura estabelecer um elo entre o cotidiano e as artes, mas, por outro, a veia anticlassicista busca reverter o enciclopedismo e o estilo maneiristas, optando por um naturalismo e um cromatismo tendenciosamente religioso na pintura e na arte literária. Segundo Eunice Ribeiro, de forma simultânea:

> as produções artísticas barrocas transbordam de extravagâncias e floreados formais, esplendores decorativos, ilusionismos e caprichos estilísticos: citem-se, a exemplo, a praticadíssima arte do *trompe-l'oeil* e as eruditas perspectivas anamórficas. Sem transpirarem já a convulsão metafísica da linguagem maneirista, estes preciosismos técnicos decorrem, no essencial, de um gosto da *féerie* e da teatralidade conjugado com um culto paralelo do segredo e do enigma – mas sobretudo de um enigma decifrável e propiciador de um certo hedonismo associado às manifestações do humano *engenho* (RIBEIRO, 2000, p. 53).

No século XVIII, a influência do pensamento iluminista, herdeiros da égide enciclopedista, filósofos e tratadistas irão tentar elucidar os inconciliáveis pressupostos

teóricos sobre o paralelismo entre a pintura e a literatura. Sob a convergência de planos de expressão e da esfera intelectual, as linguagens artísticas passam a ser avaliadas, a fim de se delimitar seus pontos em comum e suas ambivalências. É com esse propósito que o teórico francês Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), nas *Refléxions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), realiza uma aproximação comparativa das linguagens literária e plástica. Mesmo sem conhecer com profundidade o processo de criação artístico das artes sobre as quais teorizou, dentre diferentes aspectos, Du Bos analisa que o fenômeno estético da *catharsis* é efetivamente superior na pintura, quando comparado com a literatura, pois a pintura vislumbra alcançar com visível rapidez a imaginação do espectador por meio de signos naturais. A preocupação com a instância receptiva do processo de comunicação artística é um eco dos questionamentos do barroco, porém, no Iluminismo, a recepção da arte caminha para o desenvolvimento de uma sistematização crítica, em que Du Bos parece se enquadrar como um dos seus precursores. Daí a razão pela qual o pensamento crítico de Du Bos se fundamenta mais nas diferenças do que nas homologias entre a pintura e a literatura, perscrutando os materiais e as técnicas suscetíveis de cada linguagem, e principalmente a capacidade expressiva que ambas possam representar a condição humana. Nesse aspecto, "enquanto o poeta descreve sucessões de acções, o pintor limita-se à representação de acções paradas no tempo, sendo restrita a qualidade de informações que fornece ao espectador apesar de se situar mais próximo da Natureza" (RIBEIRO, 2000, p. 62).

No contexto da segunda metade do século XVIII, o pensador francês Denis Diderot (1713-1784), no *Essai sur la peinture* (1765), concebe algumas linhas teóricas a respeito da importância da instância receptiva da mensagem artística. Diderot considera, *a priori*, o texto visual como o reflexo sentimental e emotivo do enunciador, cujo processo deverá ocorrer da mesma maneira no texto verbal. Nesse intuito, Diderot aponta um leve matiz comparativo ente a pintura e a literatura, ao sugerir a identificação metafórica da imagem conferida pela

ambiguidade da representação mental evocada pela escrita verbal. Diderot, por conseguinte, entende que a alma poderia ser interpretada legivelmente na pintura por um cromatismo sistemático em termos de escrita dos códigos visuais. Porém, sustenta que, em se tratando dos signos das paixões, a proporção corporal das imagens poderia sofrer variações ao se levar em conta os nobres, humildes, ou caracteres heróicos ou rústicos, suscitando assim uma problemática para a representação pictórica. Por conseguinte, outro problema seria a representação das temáticas religiosas, metafísicas ou espirituais, aparentemente abstratas por não poderem ser vistas, permitindo-se o filósofo dar uma solução ao evocar o caráter inventivo da representação pictórica.

Em certa medida, em oposição a Diderot, Claude-Henri Watelet (1718-1786) supõe uma libertação da arte à representação direta do real, quando pretender exibir o tema das paixões. Nas *Réflexions*, de sua *Art de Peintre* (1760), Watelet procura valorizar as regras de proporção da *belle nature* sobre o retrato das paixões, compreendendo que a beleza ideal passava pelo crivo intelectual do pintor, que seleciona aquilo que melhor deveria expressar, sem deixar de recorrer muitas vezes à invenção e à imaginação do belo.

Assim sendo, a recorrência à imaginação com o referencial concreto da criação artística, nos Setecentos, possui sustentação a partir das ideias neoclássicas, quando se passa a prescrever que Arte não compreendia unicamente o preceito aristotélico da imitação da natureza, mas, sobretudo, designa que a própria natureza pode ser aperfeiçoada através da Arte. Isso indica que a Arte estaria sujeita aos princípios do Bem e do Belo, ou seja, da Moral e do Ideal, que poderiam determinar certo controle dos possíveis exageros do caráter inventivo na pintura e na literatura.

Com o advento do século XVIII, a Arte - neste caso a pintura e a literatura, até então correlatas ao caráter de imitação da natureza - vai modelando seu *ethos* produtivo para o âmbito da representação, em função do pensar a linguagem na busca por uma identidade

estética. Na conjuntura da problematização desse anseio, as representações artísticas se imitavam, conferindo espaços comuns de aplicação de suas linguagens, onde as relações interartísticas passaram a ser observadas com maior evidência. Como a nova concepção do processo criativo adotara o posicionamento de abandono da natureza como referencial para a idealização do Belo ideal e do Bom, o plano da subjetividade da criação é intensamente valorizado, ao mesmo tempo em que se prestigia o contato direto com a instância receptiva da mensagem artística. Assim, o artista prefere abrigar-se na imaginação e no apelo das paixões e emoções que sua obra possa provocar no ato fruitivo do receptor.

Nesse sentido, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), intimamente influenciado pela linguagem musical, prefere aderir à sugestividade que a imagem possa suscitar no espírito do homem. Assim, Rousseau posiciona-se desfavoravelmente ao tradicional caráter mimético conferido às artes, sendo motivado pelo poder de abstração da arte musical. Comparativamente, Rousseau vê na imagem sua também inferência na sensibilidade do fruidor, e se individualiza diante das demais novidades estéticas que, em certa medida, posicionavam-se a favor da prevalência da ideia de imitação, uma vez que no *Discours sur les sciences et les arts* (1750) conclui que as artes e as ciências em geral serviam de continuidade ao modelo de futilidade, servilismo e corrupção social.

Por sua vez, o filósofo e político anglo-irlandês, Edmund Burke (1729-1797), valoriza a superioridade da visibilidade da pintura sobre a descritividade visual da poesia, que supostamente parece pouco fiel à qualidade referencial da imagem. Ou seja, Burke entende que a pintura é capaz de possibilitar maior objetividade do que a poesia na busca pela beleza. Na parte V de *A philosophical enquiry into the orign of our ideas of the sublime and beautiful* (1757), de acordo com Eunice Ribeiro,

> Burke insiste, precisamente, no que hoje designaríamos por arbitrariedade lingüística para justificar a impossibilidade de correlacionar a palavra com a

> imagem mental do objecto representado, correlação que apenas advém de uma similaridade de *efeitos* sancionada pelo hábito; além disso, o carácter seqüencial do discurso onde se combinam palavras mais e menos abstractas, de referencia mais particular ou mais geral, impõe uma rapidez enunciativa e receptiva incompatível com o esboço de um qualquer quadro na imaginação. A energia expressiva da linguagem não radicaria num exercitar mental de imagens sensíveis, nem a poesia ou a retórica, conseqüentemente, retirariam os seus efeitos emotivos da descrição exacta (RIBEIRO, 2000, p. 69 - 70).

Em vista disso, Burke defende discretamente a permanência do caráter mimético das artes, principalmente sobre a questão do despertar das paixões, onde as palavras suscitam influências pelo seu poder valorativo, abstrativo e articulatório. Nesse sentido, Burke sustenta que a poesia é uma arte não-mimética, e a eleva a um patamar de superioridade em comparação com a pintura. Com efeito, mesmo apreciando que a poesia atrai o espírito do fruidor antes pela simpatia e pela passionalidade, Burke declara que a palavra está mais próxima do sublime, por provocar a angústia e o assombro, do que a pintura.

Por fim, em 1755, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo e historiador de arte, publica *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malarey und Bildhauerkunst* (Pensamentos sobre a Imitação das obras gregas na pintura e na escultura), obra que viria a ser a principal referência dos artistas neoclássicos alemães. Nos *Pensamentos*, Winckelmann postula sobre a obra de arte, partindo do panorama de sacralidade e transcendentalismo, cujas dimensões suportariam valores éticos e estéticos, que despertariam, como via de acesso, uma conexão entre o humano e o divino. Entretanto, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), escritor e dramaturgo alemão, ao publicar o *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia), em 1766, valoriza a superioridade da poesia sobre a pintura, distinguindo suas fronteiras a partir da especulação de seus sistemas de linguagens. O pensamento crítico de Lessing no *Laocoonte* despertou mais as diferenças que as homologias estruturais entre a Pintura e a Poesia. Assim, considerando os meios de representação, Lessing avalia que a Pintura é uma arte espacial, porque compreende uma linguagem do espaço (estática) a partir de signos

naturais; já a Poesia é arte temporal, porque se baseia no ritmo, na ação e no movimento a partir de signos artificiais. Sobre uma perspectiva racionalista, Lessing defende a coerência entre a ideia/objeto e os signos/símbolos, utilizados na representação, afirmando ainda, nesse mesmo caminho, que, na Pintura, os símbolos justapostos são mais aptos para representar corpos e, na Poesia, os símbolos consecutivos são mais adequados para representar ações. Enfim, na esteira de Winckelmann, Lessing condena a excessividade descritiva da poesia e a demasiada aparência alegórica da pintura, que, segundo o ponto de vista do autor, é consequência da errônea aspiração dos pintores em concorrer com a eloquência narrativa dos poetas, ou dos poetas em querer imitar a retórica visual da pintura.

Eis, portanto, o linho com a sua cor de nascença, os seus fios certos e paralelos. Eis a lã tingida do requerido vermelho, do verde e do azul de chumbo, e de um branco que é leite de ovelha e pele humana, branca de mulher, de homem branca, cor única de diferentes brancos. Eis o cartão pintado, o projecto e os seus limites, e no entanto a liberdade que os recusa a todos. Já o tecelão vindo de longe se sentou a tear. Passa as pontas dos dedos pela urdidura, avalia a tensão dos fios. As madeiras rangem quando se mexe. Todo esse conjunto, donde o mineral está excluído, freme até às fibras escondidas do homem, até aos ossos mais interiores da madeira. O tecelão olha a pintura. A ciência que é sua suporta as ignorâncias do que não saberá: que mulheres são aquelas, que homem as desenhou, e ao leão e ao unicórnio, que altas salas receberão na sua frialdade de pedra aparelhada o imenso pano, que lugares deram o linho e que rebanhos a lã, que foices gadanharam, que tesouras cortaram, que mãos.

José Saramago
O Ouvido

CAPÍTULO 2

INTERARTES POÉTICAS

ut poesis pictura

As diferenças não são muitas entre as palavras que às vezes são tintas,
e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras.

José Saramago
Manual de Pintura e Caligafia
1977

2. 1. A TAPEÇARIA. PRESSUPOSTOS HISTORIOGRÁFICOS

A garantia da sobrevivência do homem determinou o início da atividade da tecelagem. Nos tempos mais remotos, quando as condições de vida eram bastante severas e o homem se via fragilizado pelas forças da natureza, o *tecer* (tecelagem, tecido, tapeçaria) foi mais que uma alternativa de permanência vital, mas o resultado dos domínios dos recursos naturais e da criação de instrumentos adequados. Assim, a tecelagem se constitui no contexto em quem o homem modifica seu papel como simples coadjuvante da natureza, permitindo agir sobre a mesma, a fim de transformá-la em benefício próprio.

Através da caça e da utilização das peles de animais como vestuário, as primeiras comunidades humanas teriam pensado na manufatura de rústicos trajes. Assim, criaram instrumentos, como agulhas e fios, que possibilitaram a junção de peças e a confecção de

tecidos, cujas primeiras tramas teriam sido feitas com fibras vegetais e animais. Nesse aspecto, as origens têxteis da tecelagem e da tapeçaria se confundem, pois, se, posteriormente, foram empregadas em diversas finalidades, como a decorativa e a ritualística religiosa, outrora, as primeiras tramas tecidas pelo homem tinham estritamente um caráter funcional, ou seja, pretendiam ser como espécie de agasalho ou cobertor, a fim de se protegê-lo dos efeitos nocivos da natureza.

Etimologicamente, o vocábulo *tapeçaria* (port. séc. XVI) origina-se a partir do vocábulo *tapisserie* (fr. séc. XIV), derivado do termo *tapiz* (esp. 1545), que por sua vez procede do antigo vocábulo *tapiz* (fr. séc. XII), expressão que se refere a *tapete* ou *alcatifa*. Assim sendo, *tapeçaria* é um termo usado para especificar um tecido de decoração em geral mais volumoso, usualmente bordado e empregado no ornamento ou na proteção de móveis, paredes e janelas (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 2669). O vocábulo também pode designar o tecido utilizado como revestimento para os pés, ou pavimento para o chão, de onde reside a raiz árabe do termo *alcatifa* (*al-qatifa*) – proveniente do período das Cruzadas, oriundo do grego bizantino *tapítion*, a partir do grego clássico *tepétion* -, isto é, cobertura com a qual se cobre o chão ou a parede: *tapete*.[23]

Nesse sentido, como transferência ao espanhol *tapicería* (1570), de onde deriva o termo *tapiz* (esp.), o vocábulo *tapeçaria* (= tapete) alude ao tecido (= *teia*)[24] utilizado para cobrir alguma superfície, e/ou manufatura tecida em algodão, lã, seda, ouro e/ou prata, cuja imagem decorativa é composta conjuntamente entre a urdidura e a trama: tessitura. Assim, a

[23] **Tapete** sm. "peça de estofo com que se recobrem soalhos, escadas etc." "alcatifa' |XIV, - de XIII| Do lat. *tapēte – is*, deriv. do gr. *tapes – ētos*|| A**tapet**ADO 1899|| A**tapet**AR vb. "cobrir com tapete" 1881|| **tapeç** ar Vb. "atapetar" XIX. Do fr. *tapisser*|| **tapeç**ARIA XVI. Do fr. *tapisserie* ||**tapec**EIRO XVII || **tapet**AR vb. "atapetar" 1844|| **tapiz** sm. "tapete" XVI. Do a-fr. *tapiz* (hoje tapis), deriv. do gr. bizantino *tapêtion*, dim, do gr. *tāpĕs – etos* (CUNHA, 1997, p. 755). Porém, no século XIII e XIX, o vocábulo *tapeçaria* passou a designar estritamente o tecido destinado ao ornamento de paredes e estofados, não se aplicando aos tapetes voltados ao revestimento pavimentar. Porém, no século XX e XXI, costuma-se empregar tapeçaria tanto para se referir a móveis de decoração, ou revestimento pavimentar ou parietal, quanto como para aludir a telas (pinturas) manufaturadas em fibras de lã, seda etc., associada ao valor iconográfico das artes visuais.

[24] **Teia** sf. 'aquilo que foi tecido'| *tea* XIII, *tela* XIII. Do lat. *tēla*|| *teada* sf. 'teia de pano' XIV|| **tear** sm. 'aparelho ou máquina destinada a produzir tecidos, tapeçaria etc.| XV, *thear* XIV (CUNHA, 1997, p. 760).

pictografia representada pode assumir formas variadas, como tessituras de emaranhados arabescos, motivos florais e animais, entrelaçamentos geométricos, narrativas históricas ou alegóricas, iconografia heráldica, brasões e emblemas, segundo as técnicas e os padrões estéticos e culturais do período e do local em que é produzida.

Assim, no sentido lato, o vocábulo *tecer* indica o entrelaçamento de fios regulares; contudo, figurativamente, o termo subentende tanto a ideia de *intriga* como a de *enredamento*. Oriunda do século XVI, cuja matriz lexical precede dos termos *texer* (séc. XIII) e *teixer* (séc. XIV), o termo *tecer* (lat. tĕxĕre) determinou os termos entre*tecer* (séc. XVI), como *tec*elão(ã), aquele(a) que tece, e *tec*elagem (séc. XVIII), apesar que o termo *tec*edeira já era comumente utilizada desde o século XIV, enquanto que o termo *tec*edor desde o século XIII. Desse modo, proveniente de *tecer*, o vocábulo *tecido*, ligadura ou liame formado pelo entrelaçamento de fios, passou a ser usado a partir do século XVI (CUNHA, 1997, p. 759), e, assim, pode-se verificar que a *tecelagem* e a *tapeçaria* possuem correspondências muito próximas.

Por sua vez, a tapeçaria é uma atividade que remonta à Antiguidade, porém, credita-se aos persas a invenção e o desenvolvimento aprimorado dessa manufatura, que também foi desenvolvida por indianos, chineses e povos indo-americanos.[25] Por outro lado, os povos da Mesopotâmia mantiveram grande parte da longa tradição da tecelagem de tapetes, elaborados minuciosamente com motivos geométricos peculiares. Entretanto, é possível que o homem tenha dominado a técnica da tecelagem de tecidos há pelo menos 6000 a.C., mas, devido às condições de preservação, desconhecem-se exemplares mais completos.[26]

[25] Durante o período de colonização da América pelos europeus (séc. XV), encontraram-se teares com os quais se fabricavam tapetes, cujos padrões técnicos eram similares aos desenvolvidos muitos séculos antes no Egito, e mais remotamente na Índia e na China. Acredita-se que os povos pré-colombianos tenham desenvolvido a técnica da tecelagem e da tapeçaria desde os primeiros séculos da era cristã, com iconografia condizente ao simbolismo religioso, através da estilização de motivos humanos, vegetais, animais (condor, felinos, peixes) e policromáticos contrastantes. Em geral, as peças (túnicas, mantos, cintos etc.) são confeccionadas em urdume de fibras de algodão, sendo a trama produzida em lã lhama, guanaco ou vicunha, animais característicos das altas regiões andinas.

[26] Cf. BARBER, E. J. W. *Prehistoric textiles: the development of cloth in the Neolithic and bronzeaages with special reference to the Aegean*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Tecnicamente, a tapeçaria consiste no produto confeccionado por uma agulha, que tece uma trama decorativa entre uma urdidura vertical ou horizontal, em geral a partir de fios de fibra de lã.[27] A *urdidura* (ou *urdume*) de uma tapeçaria caracteriza-se por uma série de fios organizados em linha reta, dentre os quais a trama é tecida. Assim, se a trama é produzida num tear, a urdidura é previamente amarrada para que a tecelagem possa ser iniciada.

Em geral, o urdume é uma fibra, cuja torção pode ser manufaturada em *S* ou *Z*, inversamente proporcionais às mãos (direita e esquerda). A fim de suportar as tensões das tramas (série de fios transversais que cruzam a urdidura), que darão forma ao tecido, a urdidura deveria ser suficientemente resistente, razão pela qual suas fibras eram feitas de algodão ou lã. Além do mais, dependendo do motivo a ser representado, a urdidura pode ser organizada em linha vertical – *haute lisse*[28] – de modo que o tapeceiro ou tecelão possa controlar melhor todo o trabalho, tecendo os fios do lado avesso da tapeçaria, conforme o tamanho do desenho, mas visualizando sua tarefa com o auxílio de um espelho frontal. Por outro lado, a urdidura também poderá ser orientada na linha horizontal – *basse lisse*[29] – cujo lado direito é voltado para o chão, uma vez que o tear deve ser posto na horizontal, tornando o trabalho do tecelão muito mais complexo. De modo geral, o fundo e os elementos que formam o motivo são confeccionados ao passar o fio colorido para o alto ou para baixo (*haute lisse*), ou para a direita ou esquerda (*basse lisse*), ajustando a trama com o auxílio de um pente, naveta ou régua, de acordo com a disposição da cor do modelo, e conforme o desenho do cartão, produzido por um artista e ampliado no tamanho da tapeçaria.

---

[27] Na Antiguidade, a China usava a fibra de seda para produzir tecidos, enquanto que a fibra de cânhamo era empregada na tecelagem tanto no norte da Europa como na Índia. Ao mesmo tempo, se, nos países banhados pelo mar Mediterrâneo, havia homens especializados na tecelagem com fibras de lã de ovelhas, cujos fios eram tecidos e tingidos, por sua vez, os habitantes da América pré-colonial usavam a lã de alpacas e a fibra de algodão na tecelagem. Contudo, a fibra de lã foi o material mais barato e consequentemente mais comum na produção de tapeçarias, pois devido ao alto custo a seda era raramente empregada.

[28] O tear de urdidura *alta lissa* será usado no tipo de tapeçaria produzida pelo atelier dos Gobelins, no século XVIII.

[29] O tear de urdidura *baixa lissa* será usado no tipo de tapeçaria produzida pelos ateliers de Beauvais e Aubusson.

Certamente, a origem da tapeçaria remonta aos povos orientais, pois foram os primeiros a desenvolver as técnicas da tecelagem de tecidos. Os antigos povos da Grécia, do Egito, da China e do Oriente Médio já utilizavam largamente técnicas da arte da tapeçaria há 4.000 a.C., e muitas dessas peças possivelmente chegaram ao Ocidente através da migração dos povos, ou foram comercializadas pelo Mediterrâneo. Contudo, devemos lembrar que muitos desses frágeis materiais se desfizeram com a ação do tempo, sobretudo nas regiões mais úmidas. Entretanto, no Egito, onde constantemente prevalece uma atmosfera seca, encontra-se certa variedade de fragmentos de tapeçarias e artefatos do gênero, sendo possível recompor técnicas há muito tempo empregadas.

Assim, na civilização egípcia, é possível verificar diferentes registros que documentam a atividade da tecelagem de tecidos e de tapeçaria, onde se representam o trabalho das mulheres num tear vertical, tanto com a urdidura ao chão, quanto fixa no alto, com a urdidura do tear na horizontal. No Museu do Cairo, é possível observar algumas réplicas originais em miniatura, que retratam oficinas de tear do antigo Egito,[30] além de uma significativa variedade de peças (pratos, papiros, objetos de tecelagem), e uma túnica encontrada na tumba de Tutankhamun, tecida por volta de 1320 a.C.[31]

Na região da atual China, é possível que a tapeçaria tenha se iniciado durante a dinastia Cheu (722-206 a.C.) e se desenvolvido até a dinastia Song (séc. X). Já a produção da tapeçaria em seda, cuja trama era produzida na vertical e possibilitava o uso tanto do lado anverso quanto do avesso, pôde ter sido iniciada no período Han (206 a.C. – 220 d.C), notabilizada pela leveza da tessitura e pelo acabamento inigualável, e alcançou seu ápice com estilo K'osseu, termo que passou a designar *tapeçaria chinesa*.

---

[30] Cf. *Weavers' workshop*, miniatura egípcia pintada em madeira, proveniente da 11a. Dinastia (Museu Egípcio, Cairo): "*This miniature weaver's workshop scene was among the wooden models of Meketre which replicate his surroundings so as serve him in his afterlife. The weavers' quarter has two horizontal looms. Weavers squatting on the floor are at work, while a number of girls spinning threads attend to their needs*". Disponível em: http://www.egyptianmuseum.gov.eg/details.asp?which2=561. Acesso em 22 jul 09.

[31] Cf. NICHOLSON, Paul T. & SHAW, Ian. *Ancient Egyptian materials and technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 276.

Em seguida, as tapeçarias produzidas nas épocas T’ang e Sung (sécs. VIII-X) possuíam características técnicas semelhantes à manufatura dos *Gobelins* (século XVIII) sob a influência iconográfica da tapeçaria persa (flores, animais, bosques etc.). Por sua vez, as tapeçarias produzidas durante o período Ming (1368-1622) foram pouco conservadas, mas as produzidas no período Ch’ing (1644-1922) podem ser encontradas em maior abundância, contudo, marca uma época de declínio técnico. Posteriormente, no século XV, a tapeçaria chinesa passa a ser produzida no Japão, procurando manter a tradição do uso da seda e do tipo de tecelagem na vertical, todavia, vem a se diferenciar pela produção de um tipo de tecido menos leve.

De modo geral, a tapeçaria chinesa produziu um vasto legado, causando forte impacto na cultura Ocidental. No século XIX, sofre sérias influências ocidentais, principalmente da cultura inglesa, que promoveu tanto o desgaste ou a alteração da simbologia utilizada nas tapeçarias chinesas. De fato, a concepção estética da simbologia iconográfica da tapeçaria chinesa sempre esteve muito associada à religiosidade, representando preceitos do confucionismo, do taoísmo e/ou do budismo.

Na Pérsia, a tapeçaria mais antiga de que se tem notícia até hoje é a denominada *tapete de Pazyryk* (séc. V a.C.), encontrada pelos arqueólogos russos Rudenko e Griaznov, em 1949, no vale de Pazyryk, região da Sibéria. Esteticamente, a forma geométrica tornou-se uma das características mais evidentes da tapeçaria oriental, pois a religião proibia a representação de imagens de seres vivos em todas as manifestações culturais. Dessa forma, o medalhão central, que poderia ser repetido em menor escala nos cantos da peça, tornou-se o elemento mais típico na iconografia da tapeçaria oriental. Entretanto, durante o reinado de Abbas (aprox. 1500), passaram-se a ser permitidas imagens de seres vivos, e, a partir de então, surgem dois estilos de tapeçarias bastante notórios à cultura persa: o *tapete-jardim*, que se destaca pela exuberante variedade de elementos florais; e o de *cenas de caça*. Assim, podemos verificar



Figura 3

que, no tapete de Tabriz[32] (figura 3) a tessitura é formada por um medalhão central (estrela de dezesseis pontas) com exuberante ornamento decorativo e múltipla variante cromática.

Segundo o modelo tradicional, o medalhão dessa peça é repetido nos quatro cantos do retângulo, sendo envolto em ramas de videira, grinaldas de flores e formas arabescas, compondo os espaços intermédios através de raro conjunto de sobretons verdejantes, que diferem do tradicional matiz vermelho da tapeçaria persa. Além disso, pode se verifica que, ao redor do medalhão central, surgem pequenas aves, e, sobre o denso fundo azul, os espaços são preenchidos por um frisado ondulante, que se alterna com espessas folhas de palmeira. Já o *tapete de caça* (figura 4), de autoria de Ghyas el Din Jami, foi concluído em 949 (ano de Egira), o que corresponde aos anos de 1542-1543 da era cristã, segundo consta no sítio do Museo Poldi Pezzoli, onde a peça está em exposição desde 1923.



Figura 4

Produzido em lã, seda e algodão, o tapete representa uma típica cena de caçada, com cavaleiros investidos na captura de animais selvagens, bem como mescla elementos florais, a formar uma requintada trama de flores. Segundo a nota descritiva da tapeçaria, no sítio do Museo Poldi Pezzoli:

[32] Segundo o sítio do Museu da Fundação Gulbenkian, a peça, que produzida em urdidura de algodão com trama de fibras de lã, e provavelmente manufaturada na cidade de Tabriz (séc. XVI), "primeira capital da dinastia safávida (1501-1722) tem sido associado ao imperador Carlos V e pertenceu às Colecções Imperiais Austríacas, sendo ainda, provavelmente, o tapete mais antigo da colecção reunida por Calouste Gulbenkian." Disponível em: http://www.museu.gulbenkian.pt/open.asp?num=t97&lang=pt. Acesso em: 01 ago 09.

> *The images on the carpet are representative of the aesthetical, literary, philosophical and mystical principles which characterise the Islamic tradition of Iran. Drawings include the vision of Eden, magic gardens, heroes chasing their own ego, animals alluding to vices and virtues locked in an eternal fight without winners or losers.*
> *The artist was surely an member of the Safavide court, perhaps the same Ghyas el din Jami who signed the carpet, and who was active during the flourishing Persian artistic scene of the Sixteenth century. Manufactured in Tabriz, the carpet was certainly destined to the royal palace. It is possible that it was later donated by the Shah to a pope, for the carpet was eventually discovered in 1870 in the Quirinale palace- then the residence of Pope Pius IX.*[33]

No Ocidente, a tapeçaria desenvolveu-se primeiramente na Grécia, sendo em seguida difundida em Roma e por toda a extensão do Império. Concomitantemente, os produtos do Egito e da Pérsia já aportavam na Grécia através da ampla rede comercial dos fenícios, que possibilitaram a introdução do conhecimento da arte da tapeçaria entre os gregos. Assim, a tapeçaria foi disseminada e deveras considerada objeto de decoração de alto luxo. Mais tarde, a cidade de Mileto se tornaria por muito tempo um dos mais promissores centros de produção de tapeçarias gregas; porém, sobretudo, o intenso contato comercial com os povos persa e egípcio, após as conquistas de Alexandre Magno (356-323 a.C.), contribuiu para o êxito do desenvolvimento da tapeçaria na totalidade da ascendente cultura helênica. Nesse aspecto, a tapeçaria grega introduziu três estilos: o *helenístico*, o *cristão* e o *copta*.



Figura 5

O estilo *helenístico* (séc. IV-V a.C.), caracterizado como peça iconográfica da cultura grega e romana, apresentava uma composição de desenhos monocromáticos em púrpura, ou policromáticos em tons leves. Entre os gregos, a arte da tapeçaria aparece registrada na épica e nos objetos de arte, a exemplo da decoração vascular. Na *Odisseia* de Homero, antes de seguir viagem para a guerra contra

[33] Disponível em http://www.museopoldipezzoli.it/PP_inglese/museo/collezioni/tessuti/content1.htm. Acesso em 25 jul 09.



Figura 6

Tróia, narrada na *Ilíada*, Ulisses pede à esposa Penélope para não aceitar oferta de casamento antes de seu retorno à Ítaca, que se alongou por vinte anos. Então, a fim de afastar os pretendentes, que vieram a se impacientar após três anos de espera, Penélope começa a tecer, durante o dia, a exemplo da tapeçaria *Penelope ao tear*[34] (figura 5), uma mortalha para Laertes (pai de Ulisses), declarando eleger o novo marido e rei com o término do tecido, como também ilustra (figura 7) a pintura *Penélope e os Pretendentes* (1912),[35] de John William Waterhouse (1849-1917), notável pintor inglês de mitos e personagens femininas.

Porém, durante a noite, longe dos olhos dos pretendentes, a fiel esposa de Ulisses desfaz toda a trama, pois desse modo a peça jamais ficaria pronta, retardando assim sua decisão e, efetivamente, mantendo-se fiel ao juramento. Aliás, essa cena é ilustrada na peça vascular (figura 6), descrita como *Penélope ao tear* figura vermelha ática, produzida aproximadamente em 440 a.C.



Figura 7

De acordo com Michael Cook, em *Uma breve história do homem*, a imagem vascular transmite com clareza as características do tear na Grécia antiga, cuja urdidura é fixa no alto e estendida na vertical. Segundo o historiador, "como é

[34] *Penelope at Her Loom* (French or Franco-Flemish, about 1480–83). Fragmento de *The Story of Penelope and The Story of the Cimbri Women*, da série *The Stories of Virtuous Women*. Disponível em: http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?recview=true&id=67035&coll_keywords=penelope&coll_accession=&coll_name=&coll_artist=&coll_place=&coll_medium=&coll_culture=&coll_classification=&coll_credit=&coll_provenance=&coll_location=&coll_has_images=&coll_on_view=&coll_sort=0&coll_sort_order=0&coll_view=0&coll_package=0&coll_start=1. Acesso em 20 jul 09.

[35] *Penelope and the Suitors* (1912), de John William Waterhouse (1849-1917). Óleo sobre tela. *Aberdeen Art Gallery & Museums* (Scotland). Disponível em: http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=36. Acesso em: 20 jul 09.

comum em pinturas de vasos, a cena é situada na Idade do Bronze, a mulher junto do tear sendo Penélope, a esposa de Ulisses. Mas é provável que os objetos representados sejam contemporâneos do pintor" (COOK, 2005, p. 219). Do mesmo modo, podemos observar o análogo sentimento de contextualização na tapeçaria *Penélope ao tear* na pintura de Pintoricchio (1454-1513), artista renascentista italiano, cuja representação da cena homérica, intitulada *O Retorno de Ulisses*,[36] (figura 8) também retrata entre diversos detalhes Penélope junto ao tear.

Posteriormente, nos primeiros séculos da era cristã, passa-se a vigorar evidentemente o estilo *cristão* (séc. V-VI). Nesse estilo, as iconografias da tapeçaria evocam passagens bíblicas, com seus personagens e uma variedade de símbolos, além de apresentar um colorido radiante, com uma incidência de fortes contrastes cromáticos. Em seguida, sob a prevalência do Império Bizantino e da dinastia Sassânida, entra em vigor o estilo *copta* (séc. VI-VII), notabilizando motivos iconográficos bastante peculiares ao contexto dessas culturas.



Figura 8

Entretanto, é importante lembrar que, durante a Idade Média, a tapeçaria assumiu uma condição decorativa, além da funcional, como toda produção de tecelagem da qual a tapeçaria possui procedência genealógica, e, nesse aspecto, a tapeçaria e a tecelagem tiveram imbricações de técnicas e experimentos variados, uma vez que os materiais e o processo de produção eram de certa forma bastante idêntico a ambas. Ao final da Idade Média, quando havia o predomínio de uma Arte Gótica, as tapeçarias também iriam ser influenciadas por esse estilo iconográfico.

Muito embora se saiba que a Europa Ocidental não realizara produções de tapeçarias até durante muitos anos após o período das Cruzadas (séc. XI-XII), segundo Pelosi (1993)

[36] *Il ritorno di Ulisse* (1509), Galeria Nacional de Londres (Inglaterra), afresco ilustrando uma cena da *Odisséia* de Homero, por Pintoricchio (1454-1513), pintor renascentista italiano. Disponível em: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pintoricchio-penelope-with-the-suitors. Acesso em: 27 out 2009.



Figura 9

documentos[37] sugerem que houve a produção ou a aquisição de certa quantidade de peças; todavia não há garantia de que tais produtos fossem realmente tapeçarias, uma vez que as obras do período mais se assemelhavam aos bordados do que aos tecidos. Devemos reiterar que a tapeçaria se distingue do bordado porque o desenho se agrega paralelamente ao tecido formado pela trama da linha na urdidura, enquanto que no bordado o desenho é figurado sobre a superfície do tecido previamente produzido.

Nesse período, mosteiros cristãos passaram a se dedicar também a esse tipo de manufatura, produzindo peças que refletiam o estilo pictórico da época, como é o caso das tapeçarias da catedral de Halberstadt (1186-1203), atribuídas ao monastério de Quedlinburg. Todavia, é mais adequado pensar que a incursão da produção de tapeçarias no Ocidente tenha se iniciado após as viagens marítimas do rei normando e último grande conquistador do sul da Itália, Roger de Sicília (1031-1101), em 1046, que levou a Palermo prisioneiros especializados na produção de tecidos em seda, os quais também fabricavam tapetes. Com certeza, é bem provável que, até as primeiras décadas do século XIII, não tenha florescido na Europa Ocidental a indústria da tapeçaria,[38] que, factualmente, estava concentrada principalmente em Corinto, Tebas e Atenas, cidades consideradas economicamente estratégicas para as expedições navais do conquistador da Calábria e da Sicília.

[37] Documentos atestam que, em 430, o bispo de Auxerre, Anselmo de Noruega, tenha encomendado a produção de um número considerado de tapeçarias para a sua igreja; e mais adiante, no ano de 985, o abade Roberto, da abadia de São Florêncio de Saumur, tenha adquirido, dentre uma grande variedade de produtos, uma quantidade de tapeçarias de lã.

[38] Em 1227, o papa Gregório IX encomendou um volumoso número de tapeçarias egípcias para cobrir a praça de São João de Letrán, considerada hoje uma das quatro basílicas maiores de Roma, porém, antes da construção da basílica de São Pedro, fora a residência oficial dos papas desde Constantino.



Figura 10

Em contrapartida, entre as décadas de 1070 e 1080, é confeccionada talvez a mais célebre tapeçaria medieval, denominada *Tapeçaria de Bayeux*[39] (figura 9). Encomendada pelo bispo de Odo, de Bayeux (1030-1097), o que explica sua atribuição nominativa, a *Tapeçaria de Bayeux* é uma peça bordada sobre um tecido de linho, entretanto, há muitas duvidas sobre sua verdadeira origem e autoria. Acredita-se que tenha sido bordada pela rainha Matilde de Flandres e suas aias, como parece explicar a designação pela qual a pretensa tapeçaria também passou a ser conhecida (*Tapeçaria da Rainha Matilde*), ou confeccionada na abadia de Santo Agostinho, em Canterbury, devido à alusão figurativa dos desenhos; ou até mesmo produzida em Essex, pelas religiosas da abadia de Barking, orientadas pela abadessa Elfgiva.

A peça narra a conquista da Inglaterra pelos Normandos numa série de desenhos e palavras que ocupam quase 70 metros de comprimento por 50 centímetros de diâmetro e cerca de 530 figuras e inscrições (figura 10). Entretanto, a peça não é considerada uma tapeçaria legítima, uma vez que, como elucidamos anteriormente, os desenhos, as palavras e as frases são bordadas sobre o tecido, não se integrando à composição textual da urdidura.

Todavia, a peça possui um valor inestimável, pois narra verbovisualmente os costumes da época (vestuário, objetos, caça etc.) e os fatos que compõe a história da vitória normanda sobre o rei anglo-saxão Haroldo II (armamentos, estratégias e combates), como se pode observar nos detalhes da figura 10, cuja inscrição diz: "*Edvvard rex. vbi Harold dux anglorum*

[39] Disponível em: http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/195896/101891/English-axman-in-combat-with-Norman-mounted-knight-during-the: "*English axman in combat with Norman mounted knight during the Battle of Hastings, detail from the Bayeux Tapestry; in the Musée de la Tapisserie de la Reine-Mathilde, in the former Bishop's Palace, Bayeux, France.*" Acesso em: 27 jul 09.

et sui milites equitant ad Bos" (Rei Eduardo. O chefe inglês Haroldo e seus milites se dirigem para Bosham).[40]

Primeiramente, a cena retrata Eduardo, rei da Inglaterra, reunido com Haroldo, conde de Wessex e futuro rei, e um provável conselheiro, no interior do Palácio Real de Westminster, em Londres. Além da inscrição verbal, os detalhes figurativos identificam visualmente os personagens. A figura central do rei, que se destaca dos demais pela superioridade de volume e pelo enquadramento em primeiro plano, está assentado ao trono, ostentando a coroa e o cetro régio (mão esquerda), enquanto que a gestualidade (mão direita) e o corpo inclinado em direção às demais figuras supõem o diálogo e a transmissão de algum comando. A aproximação do rei aos seus interlocutores indica que o monarca ouve com certa apreensão informações muito sigilosas, comunicadas por Haroldo, sobrinho de sua esposa Edith e futuro rei, identificado por seu característico bigode.

Posteriormente, o comando do rei é elucidado na sequência visual, ou seja, Eduardo ordena a Haroldo que, juntamente com seus soldados, dirijam-se ao encontro de Guilherme, duque da Normandia, em Bosham (Sussex), a fim de se defender as terras de sua família da invasão normanda e garantir sua sucessão ao trono da Inglaterra. Além disso, é importante notar que a série narrativa da *Tapeçaria de Bayeux* é margeada por desenhos de animais (reais e fantásticos) e por eventos paralelos à história principal, localizados na parte superior e inferior, separados por linhas paralelas e inclinadas,[41] como aponta a figura 11.



Figura 11

[40] BASCHET, Jacques. *Tapisseries de France*, p. 3.
[41] BASCHET, Jacques. *Tapisseries de France*, p. 9.

Diante disso, é preciso lembrar, portanto, que a exemplo das demais artes do período medieval, a Igreja também assistia a produção da tapeçaria e exercia o controle, nas oficinas dos mosteiros e conventos, tanto das técnicas, dos materiais e da feitura retórica e ornamental do tecido, quanto da mão-de-obra especializada. Nesse sentido, como vimos no capítulo que dá início a esse estudo, havia o diálogo entre os diferentes gêneros artísticos, o que justifica a relação texto e imagem da *Tapeçaria de Bayeux*, a exemplo da iluminura dos manuscritos bíblicos e dos Livros de Horas, que serviam como peças visuais ilustrativas e narrativas semelhantes aos mosaicos, à pintura mural e aos vitrais nas catedrais. Nesse contexto, as tapeçarias passaram também a ilustrar narrativas, como a *Tapeçaria de Bayeux* e a tapeçaria românica da Catedral de Gerona, datadas da primeira metade da Idade Média.

A Tapeçaria de Gerona, tecida entre os séculos XI-XII, representa a origem do universo. A peça, que originalmente tinha a extensão de seis metros, dos quais se conserva pouco mais de três metros e meio, possui ampla variedade de fios coloridos, sendo estruturada de acordo com uma composição geométrica, que intercala os diferentes momentos da criação do universo por Deus (Pantocrator): universo, animais e monstros, o homem e a mulher. E, assim, em concordância com a semelhante relação texto e imagem da *Tapeçaria de Bayeux*, a inscrição em latim enuncia: *Adam inventebatur similem sibi* (Adão dá nome aos animais).

Por conseguinte, a partir do século XII, coincidindo com o advento da arte gótica e o fim da baixa[42] Idade Média, a arte da tapeçaria passa ser dominada por comerciantes liberais, incentivados pelo crescente mercantilismo, que atingirá seu ápice no século XV-XVI. A perda do monopólio da tapeçaria, como de outras artes, pela Igreja, levará a mudanças de ordem temática, produtiva e funcional da peça, que passa a ter um valor essencialmente decorativo. Com o passar do tempo, as técnicas da tapeçaria oriental foram introduzidas na Península Ibérica, principalmente pela influência da cultura muçulmana. Empreende-se a tecelagem com

[42] LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. 2ª ed., Lisboa: Estampa, 1995.

os fios de algodão e de linho na urdidura, que posteriormente passou a ser misturada com fibras de lã. Já a linha, que até a primeira metade do século XIII era feita de roca e fuso, deveria por conseguinte ser forte, resistente e abundante, como demandava a nova urdidura. Nesse contexto, surge a primeira máquina de fiar, que proporcionou maior quantidade de fios à tecelagem, promovendo o desenvolvimento de um modelo de produção industrial de tecidos e de tapeçarias.

Paralelamente, houve o aperfeiçoamento das técnicas da tecelagem, através da experimentação de fibras de diferentes materiais, além da inovação de ferramentas, que aos poucos transformaram a rusticidade dos primeiros tecidos num artefato mais requintado. Por conta disso, vale lembrar que o vasto desenvolvimento das técnicas da tecelagem também se refletiu nos costumes e nos diferentes níveis sociais; assim, um tecido ricamente ornado e melhor confeccionado certamente indicava que seu usuário pertencia a um nível social elevado.

Os teares medievais vão se transformando pouco a pouco. Ganham um mecanismo para passar a lançadeira de um lado para o outro da urdidura. Rodas são colocadas sob as lançadeiras para aumentar a velocidade e diminuir o tempo de execução de um trabalho. Vários ajustes são feitos e novos mecanismos inventados; contudo, a tecelagem continua a ser um trabalho artesanal, mas muito bem remunerado e respeitado nessa época. Os tecidos passaram a ser cada vez mais delicados, os desenhos (motivos) mais complexos, as peças (indumentárias, cortinas etc.) mais variadas e seus detalhes mais requintadas. Nessa época, além dos tecidos adamascados, que surgiram na Europa no século XII, cujo rico ornamento era tecido com trama de seda, os tecidos passaram a ter a incrustação de pérolas e pedras preciosas, bem como uma grande variedade de indumentária passou a ser tecida com fios de ouro.

Em vista disso, algumas oficinas, antigo *sriptorium* monástico, passam a empregar muitos operários, encarregados de auxiliar o tecelão diante da crescente demanda de trabalhos, que de forma equivalente se assemelhavam com a arte da tapeçaria. De fato, muitos nobres exigiam que nos tecidos e nas tapeçarias, como no vasto rol iconográfico da época, fossem representados seus brasões, com emblemas, frases, lemas, armas e escudos. Como as ilustrações nos papiros, pergaminhos e códices, bem como as pinturas vascular, mural etc., a imagem nas tapeçarias também deveria promover o conhecimento e o deleite. Assim, no contexto de uma cultura medieval (sécs. XIII-XIV), em que a iconografia estava mais intimamente voltada para conteúdos de ordem religiosa, as imagens inseridas na tapeçaria vêm igualmente a cumprir uma função performativa (narrativa e didática), apresentando paralelamente motivos históricos, alegóricos e bíblicos.

Desse modo, a influência das inter-relações culturais tornou-se muito importante para a consolidação estética do ofício da tapeçaria, possibilitando o crescimento da envergadura artística desse tipo de manufatura, a partir do domínio de suas inúmeras possibilidades de criação, que passam a ser essencialmente amparadas pelo diversificado intercâmbio de técnicas e experimentos. Apesar de existirem poucas variações nos métodos de amarração de nós e em materiais utilizados na confecção de tapetes, nos diversos países, existem diferenças de padrões e decorações, onde podem ser observadas as diferentes tradições das diversas culturas, pois, apesar do intercâmbio de ideias, os grupos de produtores de tapetes permanecem fiéis à sua própria tradição (PELOSI, 1993, p. 28). Todavia, se, de um lado, a tecelagem tenha se voltado para a fabricação de tecidos para vestuário, cortinas e até mesmo velas de navios (séc. XIV-XV), do outro, a tapeçaria foi produzida para adornar espaços nos castelos (salões, câmaras, aposentos etc.) e nas igrejas. Ambas exibiam ideais de requinte e nobreza, bem como permitiam amenizar a temperatura dos ambientes durante as estações mais frias do ano.

Com efeito, somente com a invenção do tear, no fim da Idade Média, a tapeçaria ocidental passa a ser tecida, pois como vimos anteriormente, o bordado era sobreposto ao tecido. Nos anos que antecederam o início da Idade Moderna (séc. XVI), grandes associações de tapeceiros foram criadas, como na Holanda (Flandres) e na França (Paris). Em consequência da ideia de produção em escala comercial, as oficinas de artesanato passaram a se dedicar com exclusividade a determinado tipo de produto, surgindo a ideia de profissionalização da técnica, bem como de tecelões especializados, que alternavam técnica e arte nas suas produções. É importante destacar que, já no século XIII, antecipando algumas problemáticas do campo da produção e da organização do trabalho, entre outras questões, Estevam Boileau publica em Paris *O Livro dos Oficios*, obra que trata em especial sobre a fabricação de tapeçarias.

Como os produtos manufaturados eram bastante promissores ao mercado, a tapeçaria foi largamente difundida entre as principais regiões comerciais da Europa, especialmente nas províncias do centro e do norte da França: Paris, Flandes, Arras, Bruxelas e Tunai. As demais regiões da Europa, como Itália, Espanha, Alemanha Inglaterra etc., ainda aderiam ao comércio para adquirir esse tipo de produto, cuja fabricação somente terá início quando já incidia em pleno vigor os ideais estéticos do Renascimento. No entanto, essas oficinas começariam a produzir cópias similares aos modelos das grandes associações, ou realizariam composições com precária complexidade técnica, com desenhos bastante simples e regulares, e motivos florais insuficientemente inovadores, de tal modo que levaram certo tempo para se consolidarem como centros especializados.



Figura 12

Na Europa, as oficinas de tapeçarias do século XIV passaram a se dedicar à reprodução de cenas inspiradas em narrativas históricas, episódios da mitologia ou nos motivos religiosos. Em Paris, produz-se o *Apocalípse d'Anjou*[43] (figura 12); em Tournai, a *História de Trajano e Herkenblad*, com modelos de Rogier van der Weyden, e a *Tapeçaria do Cavaleiro do Cisne*. Além da tendência narrativa na tapeçaria, Bruxelas, que em 1475 se tornara um grande centro, produzirá obras de gosto requintado e formato exuberante, inserindo fios de seda, ouro e prata, que passam a fazer alusão à luminosidade plástica das pinturas, das quais as tapeçarias teriam forte influência, como *Adoração dos Magos*, *Credo* e *Paixão*, obras de grandeza monumental. Já Arras, na continuidade do domínio da tradição narrativa, executa *História de Clóvis e de São Pedro* (1460), e Borgonha fabrica *Tapeçaria do Chanceler Rolin*, *Três Corações* e *Vida da Virgem*.

Com o advento do Renascimento e o sucesso das grandes navegações, impulsionadas pela descoberta de novos caminhos marítimos e, principalmente, por novas rotas comerciais, o contato entre Ocidente e Oriente passou a ser cada vez mais abreviado. Assim, além da imensa variedade de especiarias oriundas do Oriente, aportaram também na Europa grande números de artesãos, com seus variados estilos e suas técnicas sigilosas.[44] Nesse momento, cresce por toda a Europa o interesse mercadológico e estético pela tapeçaria, que se tornaria parte indispensável do mobiliário das residências feudais, e não se restringiam mais aos ambientes monásticos ou dos palácios reais.

---

[43] "Saint Jean voit le dragon remettre le sceptre, emblem de sa puissance, à la bête à septe têles. (Fin du XIV^{e} siècle. Musée des tapisseries d´Angers)." Cf. BASCHET, Jacques. *Tapisseries de France*, p. 11.

[44] No âmbito da tecelagem, por exemplo, os muçulmanos trouxeram consigo o *camelão*, tecido produzido com pêlo de cabra, e a *chamalote*, produzido com lã de camelo, bem como as técnicas de tingimento de fios, através da aplicação de substâncias cromáticas extraídas dos recursos naturais (animais, vegetais e minerais).



Figura 13

Consequentemente, a tapeçaria viria a representar o gosto e os valores dessa nova clientela, e, de fato, muitas peças começaram a ilustrar motivos cavalheirescos, narrativas históricas, mitológicas, possibilitando o vislumbre através da incidente ostentação de objetos e símbolos visuais luxuosos e emblemáticos, que exerciam pleno contraste com a mínima densidade iconográfica com relação à tapeçaria produzida no século XIV, como a tapeçaria (figura 13) intitulada *Cena do Apocalipse* (Ap. VIII, 8-9),[45] produzida no atelier de Nicolas Bataille (1330-1405), em Paris.



Figura 14

De fato, a tapeçaria do século XV possui um ousado tratamento visual. Passa-se aos poucos a se preocupar com a elaboração temática e a composição espacial dos objetos, figurados numa paisagem que vem a exercer a função de pano de fundo da ação, como retrata a tapeçaria (figura 14) *La vie de la virge* (*La Visitation: Elizabeth et Marie*),[46] produzida na segunda metade do século XV.

Por conseguinte, as tapeçarias passarão a ostentar uma rica variedade de motivos florais, fruto de cuidadosa investigação da natureza, que se transpõe para o primeiro plano da imagem, aludindo a campos floridos, jardins, pomares e bosques, além de certa sublimação ideológica

[45] Cf. BAZIN, German et alii. *Muraille et laine: la tapisserie fraçaise, Plances*, p. 1.
[46] Igreja Nossa Senhora de Baune (*Eglise Notre-Dame de Baune*). Cf. BASCHET, Jacques. *Tapisseries de France*, p. 22



Figura 15

à vida cortesã, como demonstra a tapeçaria *La Vie seigneuriale: Le Bain*[47] (figura 15) produzida nas primeiras décadas do século XVI.

Segundo historia o sítio do *Musée National de Moyen-Age – thermes et hôtel de Cluny*, no link *'Tapisseries, tissus et broderies'*, do arquivo*: Musée*: *Les Collections*:

> *En 1852, Edmond Du Sommerard acquiert d'une noble famille rouennaise six tapisseries illustrant la vie d'un seigneur et de sa dame aux alentours de 1500. Tissée à fils de laine, la suite est une "millefleurs" caractéristique des ateliers du Brabant. Au milieu d'un foisonnement végétal, les personnages, luxueusement vêtus, semblent comme posés sans lien véritable entre eux. L'habitude, pour les artisans lissiers, de réutiliser des cartons ayant déjà servi explique l'impression sèche et distante des tissages. Ainsi, la figure de la suivante du Bain se retrouve avec une coiffure et des atours différents sur la tapisserie voisine de La Promenade. Sur un fond de fleurettes plantées, une jeune femme nue est plongée dans une baignoire à décor d'acanthes et de mufle de lion qui évoque déjà l'art de la Renaissance. Les coiffures et les vêtements aux lourds plis anguleux témoignent de modèles des Pays-Bas du Sud.* [48]

Nesse contexto, produzem-se peças onde a natureza é exaltada em toda a sua exuberância e diversidade, através das flores (jasmim, rosa, margarida, cravo etc.), frutos (laranja, romã uva etc.), animais reais (cão, coelho, leão, pássaro, etc.) e imaginários (unicórnio, fênix, dragão etc.).

> *Las tapicerías revisten un carácter más elegante. El estilo se amplía y se depura; las composiciones pierden la forma rígida; las fuentes se multiplican y parece que el aire y la luz han penetrado em las tapicerías. El punto de mira es cada vez más bajo; las figuras, em vez de hallarse amontoadas unas sobre otras, se coordinan de manera que forman escenas de perfecta claridad; los matices tieden á substituir á los colores frescos y brillantes del período gótico; á pesar de todo lo dicho, los tapiceros, al*

[47] Pays-Bas du Sud, premier quart du XVIe siècle Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/pages/page_id18642_u1l2.htm. Acesso em 28 jul 09.
[48] Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/index.html. Acesso em: 28 jul 09.

> *interpretar una composición pictórica, conservam cierto derecho de iniciativa, introduciendo á su gusto el oro en los vestidos y satinando ó reforzando la escala de los colores. Las cenefas se modifican em esta época, y así como las del período anterior eran muy estrechas, invariablemente decoradas con frutos que se entrelazaban sobre un fondo de follaje, aparecen en este momento guirnaldas con pájaros, niños desnudos, llegando en la evolución hasta emblemas, siendo los italianos los primeros que dieron verdadera importancia á la composición de la cenefa*.[49]

Desse modo, a tapeçaria incide numa acentuada concorrência com a pintura renascentista, que também gozava de grande popularidade, muito embora, também passaria a enfrentar certo conflito com a poesia, em função dos tratados teóricos acerca da teoria do *paragone*. Por sua vez, a tapeçaria não superou o risco de que, com a supremacia da pintura, perdesse seu *ethos* criativo e sua dinâmica estética, sendo mais tarde condicionada à qualidade de produto de mercado, restrita à imitação da pintura. Além disso, tornou-se bastante comum a atividade de pintores que produziam modelos de cartões para os tecelões, acrescendo ainda mais a ideia de inferioridade da tapeçaria, que por outro lado daria impulso para a produção de peças de inigualável beleza.



Figura 16

Como exemplo, pode-se visualizar a tapeçaria *A barca de Vênus* (figura 16), obra que integra o conjunto *Jogos de Crianças*, produzida por volta de 1540 na cidade de Mântua, sob os cuidados de Nicolas Karcher. O conjunto de seis peças pertencera a Hercules Gonzaga, cardeal de Mântua, razão pela qual se encontram as iniciais HER MAN (**Her**cules de **Man**tua), no alto, que também são inscritas por outro cupido na parte inferior da peça. Segundo o sitio da Fundação Calouste Gulbenkian:

[49] Enciclopedia Universal Ilustrada Europa-America. Tomo LIX. Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1928, p. 479.

> Esta tapeçaria representa uma cena alegórica, cujo motivo principal é uma elegante barca a cujo leme se encontra uma figura feminina (Vénus?) rodeada por um conjunto de pequenos amores que se dedicam à pesca à rede e à condução da própria barca.
> A cena principal, rodeada por uma paisagem bucólica é encimada por um caramanchão de videiras onde se empoleiram vários outros pequenos amores que se dedicam à caça. Aves de vários tipos esvoaçam no céu vendo-se uma ave do paraíso, de bela plumagem, que estará prestes a ser vítima de um dos pequenos caçadores.[50]

Certamente, *A Barca de Vênus*, como inúmeras produções do período, possibilitam uma associação *pari passu* entre a pintura e da tapeçaria. Dentro dessa perspectiva, podemos assentir que a tapeçaria também se constitui por uma imbricação genológica, no âmbito das artes visuais. Isto é, a tapeçaria renascentista representa um momento em que a arte da pintura empresta à arte da tapeçaria toda uma equivalente plasticidade iconográfica, amparada pelo trabalho compositivo de eminentes pintores.

Por exemplo, Rafael (1483 - 1520) produziu os cartões da peça *Atos dos Apóstolos* (1515-1519), tecida em Bruxelas, no ateliê de Pierre van Aelst, encomendada pelo Papa Leão X para a Capela Sistina. Giulio Pippi, ou Giulio Romano (1492-1546) e Giovanni di Niccolò de Luteri, ou simplesmente Dosso Dossi (1490 - 1542), desenham os cartões de *As Metamorfoses*, produzida em Ferrana pelos artesãos de Este. Em Florença, Agnolo Bronzino (1503-1572) desenha os cartões de *História de José*, Francesco de Rossi (1510-1563), ou Francesco Salviati, ou Il Salviati, ou Cecchino del Salviati, nomes pelos quais o pintor Salviatti ficou conhecido, desenhou os cartões de *Os Meses*, e Jacopo Pontormo (1494 — 1557), que também passou a ser conhecido por Jacopo da Pontormo, Jacopo Carucci ou Pontormo Pontormo, pintou os cartões de *Grotescas*, obra executadas pelo ateliê do holandês Jan Rost.

[50] Disponível em: http://www.museu.gulbenkian.pt/obra.asp?num=29a&nuc=a10&lang=pt. Acesso em: 10 dez 2009.

Na França, as cidades de Reims, Le Mans e Bauvais também tiveram importante destaque das oficinas de tapeçarias, que até a fundação da manufatura real de Fontainebleau, por Francisco I, em 1530, ainda produziam artigos de acordo com o estilo gótico. Todavia, com o fornecimento de cartões de pintores renascentistas, como Rosso e Primaticcio, inaugura-se um novo estilo na manufatura real, dando-se o fim do estilo gótico nas tapeçarias. Nesse mesmo viés, obras são produzidas pelo *Atelier de la Trinité*, fundado em Paris em 1551 por Henrique I, como a *Tapeçaria de Diana*, produzida segundo os cartões do pintor francês Jean de Cousin (1495-1560), chamado de O Pai ou O Velho.

A concorrência da tapeçaria com a pintura proporcionou não somente inovações compositivas, no âmbito do enquadramento figurativo (perspectiva, dramatização, sequencialidade) e da diversidade cromática (matizes) dos modelos, que poderiam ser repetidos ou inseridos em outros motivos; mas o desenvolvimento da indústria têxtil deu amparo para essa intersecção. Os fios fabricados se tornavam cada vez mais finos e coloridos, além da abundância do ouro e da seda das colônias, que vieram também a ser inseridos em maior quantidade entre as tramas dos tapetes. Assim, peças monumentais são fabricadas, que mais se pareciam a grandes pinturas, possuindo formatos idênticos ou variáveis, caso fossem exibidas no mesmo espaço, ou viessem a ocupar locais diferentes. Essas telas-tapeçarias passaram a exibir histórias narradas em séries sucessivas, concatenados no tempo e no espaço pela figura central, ladeada por outras figuras secundárias, ou conectadas pela sugestividade compositiva, promovendo o vínculo da alternância sequencial conforme o mote temático de cada peça em seu conjunto. Posteriormente, no século XVI, considerando o aprimoramento da indústria têxtil e das técnicas da tecelagem, as tapeçarias serão qualitativamente mais bem produzidas, e profundamente apreciadas em seu valor decorativo. Muito embora, tendo em vista a intensa identificação genológica com a pintura, decorra que muitas tapeçarias sejam mera reprodução, e até mesmo cópia direta, das obras de arte visuais.

> A supremacia da pintura, afirmava-se cada vez mais e pintores famosos como Rafael Mantengna, Giulio Romano e Bernard Van Orley, entre outros, numa relação ditatorial, forneciam os modelos e cartões. A partir da segunda metade do século XVI inicia-se a decadência da tapeçaria nestes centros, pois tendo os tecelões tornado-se subalternos aos pintores e ainda com uma séria agravante que o comércio ativo entre Antuerpia ou Anvers (Bélgica), e Genova (Itália), onde havia um fluxo de tapeçarias autênticas e falsas. Ainda o aumento das encomendas e prazos curtos para a entrega, os detalhes antes tão bem elaborados foram negligenciados. A exigência de exatidão para a cópia das pinturas colaborou para a sua decadência. Assim continuou até fins do século XIX. (PELOSI, 1993, p. 59).

Enfim, a tapeçaria é o resultado de intercâmbios culturais, pois desde sua origem até sua industrialização (séc. XVIII-XIX) é marcada por trocas de técnicas, de motivos e experimentos etc., que denotam a interferência quase global no trabalho de constituição compositiva dessa arte. Se em sua origem a tapeçaria era um trabalho puramente manual (manufatura), no entanto, entre o fim da Idade Média (séc. XIII) e o Renascimento (séc. XV), com a invenção do tear e dos mecanismos de fiação, a tapeçaria passou a ser produzida com o auxílio da máquina.

De fato, a Revolução Industrial (séc. XVIII) acentuou o modo de produção industrial, que caracterizou as oficinas de tapeçarias na Europa Ocidental entre os séculos XV e XVI, diferenciando-se pela crescente produção em série. Inicialmente, a área têxtil sentiu os primeiros sintomas promovidos pelas novidades tecnológicas da Revolução Industrial, na Inglaterra. Em 1733, John Wyatt construiu a primeiro tear automático, aperfeiçoamento da lançadeira-volante, que surgiu em paralelo com a invenção da roca (fiandeira automática), e serviram de transição entre o antigo modelo de trabalho manufatureiro (artesão) para o emergente trabalho de escala industrial (fábrica). Nesse contexto, surge um crescente interesse pelas tapeçarias decorativas e de ornamentação parietal, ilustradas com arabescos e motivos excêntricos, a partir dos desenhos de Jean Berain (1639-1711). Além disso, popularizaram-se também as *chinoiseries*, isto é, desenhos de formas e cores contrastantes, de

motivos inspirados na arte chinesa, muitas das quais foram produzidas em Soho, nos arredores de Londres. Todavia, é dessa época a produção da manufatura real de Santa Barbara, tapeçaria produzida a partir dos cartões de Francisco de Goya em 1774.[51]

Consequentemente, a rapidez e a produção em larga escala dos produtos industrializados diferiam em muito da qualidade dos materiais confeccionados pelo antigo sistema, julgando-se assim a necessidade de aprimoramento das máquinas, visando evitar a evidente precariedade dos produtos da indústria. Além disso, a acentuada concorrência com a pintura decorativa leva a tapeçaria do século XVIII a perder sua característica mural.

> Toda essa época foi marcada por uma tapeçaria desprovida de personalidade, tradição e iniciativa. Grande parte da produção de tapeçarias dessa época, devido ao tipo corante utilizado para obter até 14.400 tonalidades, foi muito mais afetada pela ação do tempo e da luz do que as antigas tapeçarias da Idade Média quando se trabalhava apenas com 40 cores (PELOSI, 1993, p. 59).

Por conseguinte, no século XIX, a revolução tecnológica fez emergir máquinas – teares eletrônicos – que praticamente dominam a confecção de tapetes, sem a necessidade da intervenção direta do homem na concepção final do produto. Entretanto, é possível encontrar ateliers no oriente e no ocidente que preservam a tradição da tapeçaria produzida em teares, com materiais naturais, ou seja, com fibras não sintéticas, como o nylon.

No início do século XX, Gustave Geffroy (1855-1926), crítico de arte e um dos fundadores da Academia Goncourt, aspira pela renovação da arte da tapeçaria na França, levando Guillaume Janneau a solicitar a alguns notáveis pintores da época que colaborasse com o desenho de cartões para tapeçarias. Entretanto, havia um novo propósito nessa iniciativa, os artesãos não deveriam se sentir obrigados a copiar diretamente o desenho na peça, sobretudo, eram orientados a fazer uma interpretação livre dos cartões. Desse modo, há

[51] Cf. HAGER, Rose-Marie & HAGER, Reiner. *Cheerful scenes for gloomy palaces – the tapestry cartoons*. In: *Goya, 1746-1858*. Köln: Taschen, 2003, p. 6-19.

uma iniciativa de retorno ao tipo de manufatura produzida na Idade Média, com fiação e trama mais grossa e cores e formas reduzidas, vindo se somar com a reintrodução do uso de materiais naturais na coloração as fibras, como a obra idealizada pelo artista têxtil que se dizia pintar tecendo, Jean Lurçac (1892-1966) (FAJARDO; CALAGE & JOPPERT, 2002, p. 14). Enfim, essas propostas de fato concretizavam uma diferenciação com o tipo de produção usada na indústria da tapeçaria na época.

Assis, diante dessa inovadora perspectiva, grandes artistas pintaram cartões para a produção de tapeçarias, como a manufatura de Aubusson, que contou com desenhos de Gauguin, Picasso, Matisse e Miró, entre outros. Consequentemente, liberta da tradição iconográfica do Oriente, a arte da tapeçaria poderia igualmente dar vazão ao experimentalismo das inovações visuais da arte cubista, entre outras poéticas vanguardistas que delineiam o perfil da arte modernista.

2. 2. A TESSITURA POÉTICA DE *LA DAME À LA LICORNE*

La Dame à la Licorne, obra inspiradora de *Poética dos Cinco Sentidos*, é uma composição cujo estilo *millefleur* (mil-flores)[52] assinala o fim do período medieval e o princípio da arte Renascentista. A série de seis painéis forma um conjunto harmônico e requintado, exemplo único de tapeçarias comumente empregadas como ornamento decorativo de ambientes de palácios e castelos, e cuja delicadeza e elegância retratam o gosto da

[52] Nesse aspecto, é importante observar que o estilo *mille-fleur* de *La Dame à la Licorne* se distingue pela abundante variedade de flores e plantas que formam o plano de fundo e o pavimento cênico, assemelhando-se com as *verdures*, tapeçarias que se distinguem, entre outros aspectos, do estilo mil flores pela exclusão da figura humana, como assinala o estudo de Destrée e Den Van em *Les Tapisseries*: <<*Verdures - Tapisseries tissées de laine, représentant des paysages d'une tonalité intense. Ce genre de compositions présente généralement la même ordonnance. Au premier plan, on aperçoit des groupes d'arbres ou de plantes à large feuillage; au second plan, un petit lac ou étang, ou même une simple mare; au plan suivant, un pont, des maisons de plaisance, des châteaux ou des mines. La figure humaine est systématiquement exclue de ces tentures; en revanche, la présence de chiens, de renards, de faisans, de perroquets, de flamants, de cygnes, y apporte un élément de vie et de couleur* >> (DESTRÉE & VAN, 1910, p. 29).

aristocracia e das classes mais abastadas da Europa Ocidental. Desde 1883, quando passou a ser exibida no Museu da Idade Média (Museu de Cluny), *La Dame à la Licorne* – título atribuído à série no século XIX – é admirada por visitantes de todo o mundo pela inigualável beleza e pelo misterioso encanto de sua emblemática composição iconográfica.

Motivo de admiração para vários artistas durante séculos, *La Dame à la Licore* teria despertado a curiosidade da escritora francesa George Sand (1804-1876), pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, ao visualizá-la em 1844 no castelo de Boussac,[53] pequena província administrada pela subprefeitura de Creuse. A admiração pelo conjunto de tapeçarias, que posteriormente viriam a ser mencionadas no romance *Jeanne* (1844), levou a escritora a realizar continuadas visitas ao castelo, bem como pesquisas sobre a *Licorne*, dentre as quais, algumas vieram a ser publicadas na revista *L'Illustration* (1847) e ilustradas por seu filho Maurice, onde a escritora afirma que os painéis foram produzidos no século XV. Mais tarde, George Sand publica outros trabalhos, como o *Autor de la table* (1862), e *Journal d'um voyageur pendant la guerre*, onde descreve três painéis do conjunto, observados numa noite à luz de um candeeiro, como aludimos, acima,[54] através da figura 17.



Figura 17

[53] O castelo de Boussac, propriedade da uma paróquia da diocese de Bourges, foi adquirido em 1835 de um comprador particular, descendente do conde de Carbonnières, segundo os verbetes: *BOUSSAC-LE-CHATEAU* (p. 63-64) e CARBONNIERES (p. 489-504), do *Dictionnaire de la noblesse*. Tome III. seconde édition. Paris, 1771. apud DES BOIS, François-Alexandre Aubert de La Chesnaye & BADIER, Jacques. *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*. 3e. éd., 1863-1876, 19 vol. (http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34209079q.)

[54] Imagem de abertura do documentário *Le sixième* sens, dirigido por Alain Jaubert, onde se exibe, em meio à pouca luminosidade, o panorama interior do enquadramento do salão oval de *La Dame à la Licorne* (Museu da Idade Média – Museu e Hôtel de Cluny), proporcionando o misterioso matiz do unicórnio, do leão e da dama sob

Desde então, pesquisadores, historiadores, críticos de arte e ficcionistas deram continuidade à instigante tentativa de elucidar os mistérios da *Licorne*, investigando a natureza emblemática da série em suas primeiras causas. Assim, houve a formulação de várias hipóteses em torno das origens da série *La Dame à La Licorne*, como sugerem, em princípio, as pesquisas de George Sand, que, a partir dos motivos heráldicos - a exemplo das luas crescentes nos escudos, estandartes, capas e nas bandeiras -, supõe a identificação dos painéis com a cultura Oriental, como parece explicitar a representação da tenda árabe na sexta tapeçaria, intitulada *À Mon Seul Désir*. Segundo a escritora francesa, seria possível, então, que os motivos heráldicos integrassem os símbolos do lendário príncipe Zizim (Djem), mantido prisioneiro em Creuse por Pierre de Aubusson (1423-1503), grão-mestre dos Cavaleiros de São João, na época das cruzadas contra as invasões turcas em Rodes, como igualmente confirmam CHEVALIER e GHEERBRANDT:

> as *insígnias, goles* [vermelhos em Herald.] *e banda azul com três crescentes ascendentes de prata*, sugerem que essas tapeçarias talvez tenham sido encomendadas pelo Príncipe Djem, filho infeliz de Maomé II, o conquistador de Constantinopla. O ideal desse príncipe, por longo tempo cativo em Creuse, onde foram encontradas essas obras, não consistia em reunir a Cruz e o Crescente? (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1991, p. 920).

Assim, poderia se pensar que a imagem feminina nas tapeçarias representasse a sobrinha do próprio Aubusson, ou, talvez, em função da distância determinada pelo exílio, o príncipe teria encomendo a produção das tapeçarias para homenagear sua jovem amada. Com efeito, a prisão de Djem ocorreu no reinado do papa Inocêncio VIII (1482-1492), e seu exílio não era pretexto para que deixasse de usufruir de prestígios e privilégios, conforme alguns detalhes descritos por Will Durant:

---

o contraste vermelho e azul dos painéis. Cf.: JAUBERT, Alain. *La dame à la licorne*: *le sixième sens*. Montparnasse, 1997. 1 vidéocassette VHS, 30 min.: coul., SECAM, sonore (Série Palettes).

> depois da morte de Maomé II (1481), seus filhos Bjazet II e Djem emprenharam-se em uma guerra civil pela posse do trono. Derrotado em Brusa, Djem procurou escapar à morte rendendo-se aos Cavaleiros de São João, em Rodes (1482). O grão-mestre, Pierre d'Aubusson, conservou-o como uma ameaça a pairar sobre Bajazet. O sultão concordou em pagar anualmente aos Cavaleiros 45.000 ducados; fazia-o, ostensivamente, para sua manutenção, mas na verdade era um meio para que não se tivesse Djem como pretendente do trono e aliado útil numa Cruzada dos cristãos. Com o propósito de defender um prisioneiro assim tão vantajoso, d'Aubusson enviou-o para a França a fim de ali ficar sob a guarda dos Cavaleiros. O sultão do Egito, Fernando e Isabel de Espanha, Matias Corvino da Hungria, Ferrante de Nápoles e o próprio Inocêncio, todos eles ofereceram grandes somas a d'Aubusson para que transferisse Djem para os cuidados deles. Foi o Papa quem venceu, pois, além dos ducados, prometeu ao grão-mestre o solidéu vermelho e auxiliou Carlos VIII, de França, a conseguir a mão e a província de Ana da Bretanha. Assim, em 13 de março de 1489, o "Grão Turco", nome pelo qual Djem passou a ser chamado, foi escoltado por principescos cavaleiros através das ruas de Roma até o Vaticano, onde ficou aprisionado, se bem que rodeado de luxo e atenções (DURANT, 2002, p. 3321 - 322).

Como podemos perceber, *La Dame à la Licorne* é uma daquelas obras-primas de arte universal que, quanto mais profundo a curiosidade do leitor/observador é levada a penetrar, mais se sentirá enredado pelos seus enigmas. Assim, as inúmeras suposições que foram criadas ao longo do tempo esbarraram na ausência de evidências comprováveis, como a que atribui aos painéis da *Licorne* um tributo à beleza de alguma célebre personalidade feminina ocidental da época, a exemplo de Margareth de York (1446-1503), terceira esposa do duque de Burgundy, Charles de Bold (1433- 1477), como indicou Mme. Lanckoronska (1935), segundo sugere o estudo de Erlande-Brandenburg (2002, p. 68). Alem do mais, é possível encontrar diversas interpretações que são prescritas sob o ponto de vista da subjetividade, não mapeando de maneira incisiva as origens e significações das tapeçarias da *Licorne*. Talvez isso aconteça pelo fato de que, ao longo do tempo, a série tenha permanecido "encoberta" aos olhos do público e da crítica, ou seja, considerada uma espécie de arquivo morto, tendo como consequência a carência de documentos que revelassem categoricamente a respeito dos seus verdadeiros propósitos e raízes.

Deve-se, portanto, às considerações críticas de George Sand sobre a série da *Licorne* o interesse pelas tapeçarias de Boussac, não apenas por serem avaliadas enquanto produto de mercado, mas incisivamente enquanto produto de identidade cultural francesa e europeia. Porém, os fatos que historiam a jornada dos painéis até sua permanência no Museu de Cluny descrevem o abandono, o desgaste e a redenção da série, muito embora favoreçam também à atmosfera enigmática que a permeia.

Não obstante, o dramaturgo, historiador, arqueologista e ficcionista francês, Prósper Merimée (1803-1870), que na época exercia o cargo de Inspetor de Monumentos Históricos, chamou a atenção das autoridades para a importância historiográfica e cultural do conjunto de tapeçarias de Boussac. A fim de sensibilizar as autoridades competentes em prol da melhor tutela dos painéis, Merimée destacou principalmente as más condições de preservação das peças, que haviam sido integradas ao mobiliário decorativo do castelo desde antes da instalação da subprefeitura de Creuse:

> thanks to previous information provided by Merimée and especially to the survey undertaken, probably at his request, by architect Morin in September 1842, we know exactly how the tapestries were presented at Boussac. They were disposed in a décor of mid-18th century panelling, specially created for them and still in existence. *Smell, Hearing* and *Touch* were in the *Salon; Taste, Sight* and *A mon seul désir* in the dinning-room. For a long time, they had been sustaining damage from the damp walls (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 65).

Em vista disso, Merimée aconselhou que um conselho do Estado adquirisse as tapeçarias, ou pelo menos fomentasse seu restauro e seu isolamento. Assim, as seis peças receberam suportes de madeira, especialmente produzidos para servir de suporte, como uma moldura de pintura, e assim evitar também o desgaste causado pela umidade. Contudo, apesar de as tapeçarias terem passado posteriormente por cuidadoso processo de restauração, em Aubusson, o brilho e o matiz original pareciam distantes de serem obtidos. Havia sido

previsto um investimento aproximado de dois mil e quinhentos francos, e mais mil e quinhentos francos destinados à diocese de Creuse, proprietária do castelo de Boussac, necessários para auxiliar nos reparos realizados nas paredes do castelo. Por conseguinte, mesmo após a restauração e o emolduramento dos painéis, a *Licorne* ainda continuava a se deteriorar. Em vista disso, em 1853, o naturalista Baron Henri Aucapitaine, relatou a situação precária das peças ao Curador do Museu de Cluny e membro do Conselho dos Monumentos Históricos, Edmond Du Sommerard, que posteriormente teria reconhecido na iconografia da *Licorne* o brasão, o escudo e a heráldica da família Le Viste, publicando seu parecer num suplemento do catálogo do Museu de Cluny, em 1883. Contudo, embora houvesse um inventário de possíveis pertences da família Le Viste no castelo de Montaigu-le-Blin, escrito em 1595 por M. Pierre Verlet, o documento não faz menção ao brasão dos Le Viste. Erlande-Brandenburg sugere que o relator na época talvez desconhecesse o brasão e a heráldica, porque os mesmos não eram usados havia décadas. No entanto, as descrições dos painéis de Montaigu indicam muitas semelhanças com as tapeçarias da *Licorne* em Cluny, tais como o fundo vermelho e as luas crescentes:

> When M. Pierre Verlet published an inventory, drawn up in 1595, of the château of Montaigu-le-Blin in the Bourbonnais, he noted the mention of other tapestries with a red background decorated, with arms showing the famous crescent: “Five panels of tapestry with red background, for the surrounds of a chimney-piece, on them are with three crescents”, - “Five panels of tapestry with red backgrounds, where there are sibyls and unicorns with arms bearing three crescents.” “Plus another tapestry on red background where are shown unicorns and beasts with arms bearing crescents and this in seven panels…” The author of the inventory would certainly not have been able to identify the arms of a family extinguished long before, but we can recognise them at once for those of the Le Viste’s. The red background, the unicorns and the animals are similitudes which lend force to the idea that, though the tapestries at Montaigu-le-Blin are not to be confused with that now at Cluny, they were of the same origin. This origin was the collection of Jean Le Viste, from which they were bequeathed to different heirs and ended up either at Montaigu-le-Blin or at Boussac (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 67).

No entanto, algo ainda intrigava os admiradores dos seis painéis da *Licorne*, principalmente, no que dizia a respeito da quantidade exata de tapeçarias no castelo de Bussac, o qual poderia ter abrigado um número bem maior, ou quem sabe até outras tapeçarias do mesmo estilo. Assim, após o restauro, apenas três painéis ainda permaneceram decorando a parede da sala de jantar da subprefeitura, de modo que os demais foram enrolados e abandonados num cômodo, sendo sujeitos à degradação pela umidade e pelos ratos.

> Nevertheless, it cannot be denied that there were other tapestries at Boussac. Several testimonies from the 19th century agree on this point in spite of their imprecision. In this letter to Ludovic Vitet, Merimée repeats what he was told by the Mayor, who claimed that several other, even more beautiful panels had been cut up by one of the Comtes de Carbonières to cover his carts or be used as rugs. At the beginning of the present century, la Villatte, who collected several documents concerning the tapestry at Boussac, poins out that certain inhabitants remembered there had been other panels besides those acquired by Cluny. Some had been used by employees of the sub-prefecture as rugs, others by the sub-prefect to protect a piano during its removal. None of these testimonies suggest the works were of the same period or the same style as *The Lady and the Unicorn* or formed part of the same series (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 68).

Entretanto, não foi possível averiguar na época quais peças foram recortadas para servir de alcatifa, e outras finalidades, nem confirmar se também pertenciam à mesma série da *Licorne*, ou estilo equivalente. Em 1882, as peças foram enfim adquiridas pelo Estado pela quantia de vinte e cinco mil francos, sendo mantidas sob a curadoria do Conselho de Monumentos Históricos, que as encaminhou ao Museu de Cluny. E, assim, a série em exposição até hoje obedece ao conjunto encontrado em Boussac desde o século XVIII. Posteriormente, em 1883, a *Licorne* passou a ser exibida ao público numa sala especialmente projetada, inaugurada pelo *Ministre de l'Instruction Publique*, Jules Ferry (1832-1893). Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as tapeçarias foram transferidas para uma sala circular, isolada no subsolo do Museu de Cluny, de modo que a inscrição <<*La Dame a la Licorne*>>,

atribuída em principio à sala, coube, com o tempo, por título ao conjunto de painéis, também conhecidos hoje como *as tapeçarias de Cluny* e/ou *as tapeçarias da Licorne*.

> Meanwhile, it had been restored several times. Little is known of the restoration in Aubusson mentioned by George Sand in 1847, and it was not sufficient. Between 1889 and 1894, on the initiative of Lavaus, tapestry maker and designer in the Gobelin works for Cluny curators: the base of each panel worn away by damp was rewoven with badly dyed threads, the colour of which faded rapidly. Further restoration – cleaning, rewarping and needle-darning of certain parts – was undertaken between 1941 and 1944 by the House of Bergère. Finaly, in June 1975, it was recleaned, by means of the most modern techniques, which restored the original brilliance of the colours (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 66).

Podemos considerar, então, que a nova disposição arquitetônica veio a provocar com maior intensidade o imaginário do visitante/leitor, inserido num ambiente fantástico, através da rarefeita luminosidade. Evidentemente, o jogo lúdico já está previamente presente na totalidade espacial do museu e na disposição dos inúmeros gêneros iconográficos. Desse modo, no âmbito da tapeçaria da *Licorne*, há um claro anseio pela ênfase nos contrastes luminosos, provocados pela luz e sombra, que acentuam a oposição cromática das peças (vermelho e azul), além da preocupação com o estado de preservação das mesmas após seu restauro e a recuperação de sua pretensa tonalidade original. Assim, levado a percorrer o caminho de um labirinto subterrâneo, adentrando num tempo e num espaço suspensos, o leitor vê-se numa câmara onde as



Figura 18

peças se encontram paralelamente dispostas, qual tela a ilustrar uma sequência visual, provocando os sentidos do visitante a compor um programa narrativo, como se pode visualizar (figura 18) na imagem panorâmica do interior do salão de exposição das tapeçarias da *Licorne* no museu de Cluny.[55]

De fato, a concepção arquitetônica e museológica do Museu de Cluny, bem como a concepção espaço-diegética da sala oval da *Licorne*, constituem um conjunto coeso e intersectivo, no que tange à dinâmica da circularidade do espaço, do programa fabular da série em prol da recepção estética do leitor/observador. Essas perspectivas semióticas se interrelacionam, aprioristicamente, por intermédio da embreagem espaço-temporal proporcionada pela poética arquitetônica do museu, que pretende materializar uma viagem imaginária pelos enigmas e pela cultura do homem medieval. Nesse aspecto, o visitante que alcança o salão da *Licorne* já fora "massageado" – "*the media is the message*" (MCLUHAN, 2001) -, isto é, preparado para absorver o sabor visual e se deleitar com os mistérios das telas, tal qual viagem xamânica no interior místico e alegórico da íngreme caverna, uma espécie de travessia, onde o "viajante" se desliga do mundo natural e realiza uma experiência superior, espiritual e imaginária, sendo enfim transformado pelos percursos desse caminho (SEVCENKO, 1988).

> *Each element contributes to its charm and stimulatess our imagination to the utmost. The contrasting colours – the red background in striking contrast to the dark blue island – creates an almost unique impression of harmony. The decoration (inspired by leaves, flowers and trees commonly to be found in France) provides a great variety of colours: a multitude of flowers planted in the soil of the island; flowering branches scattered over the red background. Added to these, we see trees: oak, pine, holly and flowering orange-trees. Familiar animals like foxes, dogs, duck and partridge mingle with exotic lion-cubs, panthers or cheetahs. Our gaze lingers with pleasure on a fabulous beast dating from the remotes antiquity, with the body of a*

[55] Visitação pública do salão oval de *La Dame à la Licore*. Imagem a partir de MÄNNIG, Maria. *Die Dame mit dem Einhorn: Ort, Handlung und Repräsentation in einem frankoflämischen Tapisserienzyklus des späten 15. Jahrhunderts*. Magistra der Philosophie (Mag. phil), Universität Wien, Vien: 2008. Abbildung 42: Die Dame mit dem Einhorn: Ausstellungspräsentation im Musée Cluny, p. 151.

> *horse, the head of a goat and a horn which is in reality a narwhal's tooth: in other words, a unicorn* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 11).

Nesse aspecto, cada painel é dividido e confeccionado a partir de uma temática individual, entretanto, há elementos que se refletem mutuamente, estabelecendo uma rede semântica. A repetição dos elementos iconográficos (dama, aia, leão, unicórnio, coelhos, cães, flores, árvores, cores etc.) orientam o imaginário do leitor na tessitura fabular de *La Dame à la Licorne*, e, a partir dessa abrangência, possibilita a sustentação da tese que defende a glosa poética dos cinco sentidos do homem.

> The eye is first of all delighted by the colouring and sort of magic in the spectacle, then we begin to realise how amazingly different are each of panels, four different kinds of trees frame each of the scenes, creating a diverging perspective further emphasized by the flag-poles. The skilful compositions is given its full value by the lion and the unicorn who face each other symmetrically, or by the flaps of a magnificent tent, opening to reveal the young woman at its entrance. Just as striking is the beauty of the draftsmanship. One hardly knows what to admire most: the slender bodies of the elegance of certain animals. The attitudes and gestures of the Lady and her companion are simple and familiar, yet they seem to be eternal (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 12).

Com efeito, historiando as suposições a respeito da origem destas tapeçarias, Alain Erlande-Brandenburg (2006) explica que Jean Le Viste (Jean IV), alto conselheiro da corte de Luis XI, teria encomendado a obra em Brussels, na época, o maior centro artístico de tapeçarias na França. Nessa época, a família Le Viste exercera ascendente carreira na Administração Real, desde que Jean I chegou a Paris (1388), vindo da província de Lyon. Os membros da família desempenharam importantes funções, como a de conselheiro do Parlamento, cargo hereditário, que outros herdeiros da família vieram a ocupar. Os brasões da família Le Viste, que aparecem nos emblemas de *La Dame à la Licorne*, foram difundidos por Jean IV, morto em 1500, e correspondem aproximadamente ao suposto contexto de produção da série (1457-1500). Nesse aspecto, acredita-se que Jean Le Viste tenha solicitado a inclusão

dos emblemas e armas no corpo temático das tapeçarias, provavelmente com a finalidade de exaltar a nobre e promissora condição social que o nome da família Le Viste veio a ocupar.

No entanto, segundo alude a nota editorial de *Poética dos Cinco Sentidos*, por muito tempo acreditou-se que *La Dame à La Licorne* fôra encomendada por Jean IV e oferecida como presente de casamento à sua filha Claude Le Viste, noiva de Jean de Chabannes, Lord de Vendenesse, cuja figura feminina supostamente aparece repetida no ponto de vista central de cada um dos painéis. Todavia, essa hipótese passou a ser discutida, pois, se na época, era muito comum que as armas e os brasões de duas famílias viessem dispostas lado a lado, sendo as do marido representadas do lado direito, e do esquerdo as do pai, pode-se notar porém que em *La Dame à la Licorne* não há diferenças entre as mesmas; logo, a hipótese de presente de casamento pareceu inverossímil, sendo prontamente descartada com o tempo (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 67). Assim, passaram a ser desconsideradas as hipóteses românticas acerca da origem dos painéis, levando-se a crer que tenham sido, de fato, encomendadas por Jean Le Viste, mas com o propósito de comemorar sua indicação como presidente de um respeitável conselho, que julgava assuntos referentes aos subsídios financeiros oferecidos pelo Estado.

> *The Cluny tapestries were therefore executed between 1457, when Jean Le Viste gained the right to bear the full arms of his family after his father's death, and 1500, the date of his own death. It is impossible to be more precise. We may wonder, however, in view of the pride in his arms expressed by the tapestrys, whether it was not executed either when he became head of his family, or when he was appoited President of the Court of Aids in 1489. It is easy to imagine the pride Jean took in this promotion, which advertised to the world the ascension of the Le Viste's in the Royal Administration. His tomb bears witness to a glorious carrer, since he was buried before the high altar in the church of the Célestins in Paris, reserved in principle for great servants of the monarchy. A copper slab, stamped with his arms and showing him in his official robe, evokes his memory.* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 68).

Contudo, na iconografia compositiva de *La Dame à la Licorne*, de modo geral, há a figura central de uma jovem dama, ladeada por dois animais - um leão (à direita) e um unicórnio (à esquerda) -, além da aia que aparece em quatro das seis tapeçarias. O espaço alude a uma ilha, cujo ambiente evoca o esplendor da natureza, com um formidável emaranhado de diferentes espécies de flores e árvores frutíferas que lembram um pomar acolhedor. Nos vazios da superfície planar do pano de fundo de cada painel, como forma de superar a tentativa de enquadramento em perspectiva da cena através do chão luminosamente florido, alguns animais foram inseridos entre as ramagens, segundo a particularidade de cada temática. Porém, a última peça, *À Mon Seul Désir*, supõe um *gran finale*, como se objetivasse concluir o ciclo alegórico da pretensa sequência.

> Na sexta e última tapeçaria da célebre série do museu de Cluny, intitulada *A Dama com o unicórnio*, a jovem mulher, que se despoja de suas jóias, está prestes a ser absorvida pela tenda, símbolo da presença divina e da vacuidade. A inscrição que o desejo da criatura se confunde com a vontade que a dirige. Na medida em que nossa existência é um *jogo divino*, nosso papel torna-se livre e ativo, quando nos identificamos com o manipulador de marionetes que nos cria e dirige. Então o ser particular dissolve-se para dar lugar ao grande Ser, sob a tenda cósmica ligada à estrela polar. A Dama, por sua graça e a sabedoria (*Sofia – Xácit – Shekiná*, isto é, a que está sob a tenda), assim como por sua pureza, pacifica os animais antagonistas da Grande Obra: o leão que simboliza o enxofre, e o unicórnio que representa o mercúrio. Com freqüência a Dama é comparada ao Sal filosofal. Está muito próxima da mentora de Hevajra, cujo nome significa *aquela que não teme ego*. O chifre erguido do unicórnio, que simboliza a fecundação espiritual e que capta o fluxo da energia universal, está de acordo com o simbolismo axial da tenda, prolongado por uma ponta com o simbolismo das duas lanças, com o dos penteados da dama e de sua acompanhante, encimados por um enfeite de plumas, e com o das árvores que celebram as núpcias místicas do Oriente e do Ocidente (o carvalho e o azevinho correspondendo à laranjeira e à jaqueira) (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1991, p. 920).

Ao mesmo tempo, o cromatismo da obra obedece a um contínuo contraste de tons e sobretons de vermelho e azul, e a abundante variação de diferentes tonalidades que surgem em menores escalas e proporções. Os painéis foram idealizados e compostos, sobretudo, de acordo com uma feitura individual, o que sugere certa mobilidade dos quadros, pois, nos

cinco primeiros painéis, não há nada que traduza a rigidez de algum programa narrativo específico, mesmo em se tratando de uma possível leitura do mito da "caça ao unicórnio", como detalharemos posteriormente.

2. 2. 1. O MITO DO UNICÓRNIO NA TRANSPOSIÇÃO ICONOGRÁFICA DE *LA DAME À LA LICORNE*

Do ponto de vista histórico, a imagem do unicórnio aparece, na antiga cultura clássica, no século IV a.C., a partir de Ctésias de Cnide (445 - 392 a.C.), médico e historiador grego que viveu na corte de Artaxerxes II Mnemon. Em princípio, o unicórnio é representado com a aparência de uma figura equestre, porém apresentando o casco forquilhado e um único e alongado corno espiralado, de onde provém a terminologia: *unicus, -a, -um* (único) – *cornu, -us* (chifre): unicórnio (*unicornus*). Sabe-se que tanto Aristóteles quanto Plínio promoveram a continuidade figurativa do *mito do unicórnio,* bem como a ideia de inigualável força e destreza do seu chifre (*monoceros*).

Contudo, segundo E. J. de la Boullaye, no *Étude sur la vie et sur l´oeuvre de Jean Duvet, dit le maitré a la licorne* (1876), ao se referir aos estudos de ordem naturalista e evolutiva, concluiu que o unicórnio, além de ser uma espécie pertencente ao universo fantástico (maravilhoso), é antes de tudo um animal tanto problemático de se definir quanto de se caracterizar:

> *La licorne, telle que Pline et après lui Elien, Solin, Ctésias et autres l´ont décrite ou supposée, n'existe pas dans la nature; mais y trouve-t-on quelque animal qui s'en rapproche par la-corne caractéristique et la structure générale? La science moderne n'a pas complètement résolu la question, mal posée peut-être sous le nom vague de licorne ou de monocéros. Sparrman, auteur du Voyage au Cap, publié en 1787, croyait à l'existence de cet animal. Dans une lettre que lui adresse le célèbre Pallas, on trouve*

> *exprimée la même opinion: « Je suis depuis longtemps tres persuadé que les récits des anciens concernant le monóceros n'étaient pas dénués de tout fondement, mais que peut-être les antilopes unicornes dont j'ai parlé, Fasc. 12, Spicileg, y avaient donné lieu». L'existence de la licorne est constatée en 1824 par la Société d'histoire naturelle de Calcutta et par un commandant du Népaul; en 1848, par M. Fresnel, consul de France au Darfour, qui en fait l'objet de deux communications à l'Académie des sciences. Suivant M. E. Desmarets, «on ne peut pas nier entièrement l'existence de la licorne, ainsi que l'ont fait quelques zoologistes; on doit croire qu'il existe un animal à peu près constitué comme celui que nous indiquent les anciens et quelques voyageurs modernes». La possibilite anatomique du développement d'une corne au milieu du front a été prouvée, contrairement à l'opinion de G. Cuvier, par M. Is. GeofFroy-Saint-Hilaire, «qui du reste n'admet ni ne rejette l'existence de la licorne, remarque M. Boitard, parce que le doute est le parti le plus rationnel que puisse prendre un véritable savant en telle circonstance»* (BOULLAYE, 1876, p. 41- 42).



Figura 19

Curiosamente, a tapeçaria *mille fleurs*[56] de Arras (figura 19), além de evidenciar um dos animais rivais das transformações e transfigurações do mito do unicórnio (elefante), representa também as possíveis espécies (cavalo, rinoceronte etc.) de onde se passou a conceber empréstimos estruturais, possibilitando construir a imagem do unicórnio que permeou o imaginário da cultura ocidental.

O motivo evoca a pureza e a força mística do unicórnio, que purifica a água da primavera com seu chifre, enquanto os demais animais o aguardam para que enfim possam beber – tema muito recorrente na iconografia medieval, a exemplo do primeiro tríptico de *O*

[56] Cf. *TAPESTRY*: Prancha V, In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Chicago, London, Toronto, *Sordello to Texas*, 1975, vol. 21.



Figura 20

Jardim das Delícias (Flandres, 1500-1505), de Hieronymus Bosch (1450 - 1516), pintura flamenga exposta no Museu do Prado.[57]

Segundo Armand Strubel, a imagem mítica do unicórnio no século XV sintetiza metamorfoses que remontam às mais antigas tradições, e vemos que tal ponto de vista parece ecoar, de certa forma, no conjunto de animais apresentados na tapeçaria de Arras, ou na pintura de Bosch (figuras 20 e 21):

> Antes de impor-se a graciosa figura de potranca branca com o longo chifre espiralado, típica do século XV, a descrição hesita entre a monstruosidade – o unicórnio reúne, à maneira do grifo, do basilisco ou dragão, as partes de diferentes animais – e a estilização, que retém unicamente o detalhe do chifre único plantado no meio da fronte, índice suficiente de estranheza. No acervo medieval, três tipos coexistem: enciclopedistas e viajantes preferem o híbrido que alia o corpo de cavalo, a cabeça de cervo, o rabo da porca (cf. Goussin de Metz, *L'Image du monde* [A imagem do mundo]); os *Bestiários*, no rastro do *Physiologus* alexandrino, enfatizam o pequeno tamanho (cervo, bode) e o chifre; as parábolas moralizantes, que fazem do unicórnio uma encarnação da Morte, vêem-no como "uma besta hedionda pelo corpo e pela cabeça" (dito do unicórnio e da serpente). A concepção de um animal de talhe medíocre, branco, com traços caprinos (o unicórnio de Cluny tem cabeça de cabra, com uma barbicha) prevalecerá nos tempos modernos, e a tendência dominante será a associação com o cavalo. Essas metamorfoses explicam-se pela força com que se impôs a anedota da captura, que exige um tamanho limitado, e pelo sucesso que alcançou o motivo iconográfico do unicórnio cavalgado, na Itália, na Alemanha (Dürer), depois na França (Jean Colombe nas *Heures de Chantilly* [Horas de Chantilly]) (STRUBEL, 1998, p. 918-919).



Figura 21

Na China, no período de Chuen, o unicórnio representava a realeza e as virtudes do monarca, auxiliando-o no cumprimento da justiça, onde o chifre

[57] Disponível em: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/. Acesso em: 07 set. 2009.

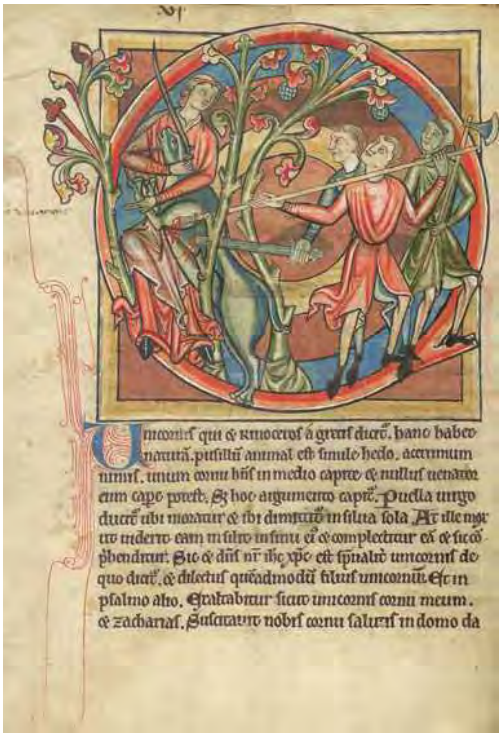


Figura 22

sintetiza a ideia de condenação e purgação dos culpados. Desde então, o unicórnio é considerado um animal de agouros positivos, pois realiza um combate místico contra o Sol, devorando até o eclipse. Portanto, considerado uma variante do dragão, o unicórnio favorece aos elementos aquáticos, sendo venerado como senhor da chuva, que luta contra as longas escassezes de água. Daí que a cultura da *dança do unicórnio*, realizada no Extremo Oriente, é impregnada de valores sociais e igualmente místicos, pois, "como o dragão, o unicórnio pode ter nascido da contemplação das nuvens, de formas inumeráveis, mas sempre anunciadoras da chuva fertilizante" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 919). Dessa maneira, acredita-se que o unicórnio integre simbolicamente as forças que promovem o equilíbrio da natureza, uma vez que, na China, o termo *K'i Lin* (unicórnio) signifique Yin-Yang (CARL apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 921).

> Os unicórnios provêm do fundo legendário do Oriente. O *Atarva Veda* menciona um exemplar da espécie que é destruidor, e a China o associa à sua mitologia política, como presságio favorável que anuncia um bom imperador; o K'i Lin ocupa lugar de importância na história de Confúcio. A Antigüidade inclui o unicórnio entre as maravilhas da Índia ou da Etiópia, dois países que cristalizaram os sonhos de exotismo do Ocidente. Pelos relatos, transmitidos ou compilados, de um Ctesias, médico grego do século IV a.C., ou de autores da Baixa Antiguidade (Eilen, Cosmas), fixa-se o retrato de monstro compósito chamado "monoceros", "asno selvagem", "forte, invencível e cujo chifre é antídoto soberano para qualquer veneno. Os redutos da cultura clássica na Idade Média conservam-lhe a imagem (Isidoro de Sevilha, Raban Maur, Alberto Magno, Barthélémy); os viajantes buscam-no até o século XVI (Bernard de Breydenbach) e às vezes, como Marco Polo, o encontram (o rinoceronte de Sumatra, "animal de horrível aparência e repulsivo", cap. CLXVII). O elemento mais vivo dessa tradição é o chifre,

> com que se presenteavam os reis, objeto de um comércio florescente (valia onze vezes mais que o ouro) e ponto de partida do trabalho crítico de Ambroise Paré em seu *Discours de la licorne* (Discurso sobre o unicórnio) (STRUBEL, 1998, p. 918 - 919).

Como pudemos observar, durante a Idade Média, a representação do unicórnio foi cercada de inúmeros atributos simbólicos, associada também a poderes místicos e religiosos. Assim, difundiu-se culturalmente que a força viril e indomável do solitário unicórnio somente poderia ser vencida pela pureza virginal de uma jovem. Dessa forma, na concepção do mito da caça ao unicórnio, conta-se que, quando encontra uma jovem donzela, o unicórnio vem se prostrar docilmente em seu colo, possibilitando que os caçadores sejam capazes de amarrá-lo e capturá-lo, como se pode notar na iluminura de um Bestiário do século XIII (figura 22), onde se descreve como capturar um unicórnio.[58]

Assim, desde a Idade Média, o mito e a imagem do unicórnio, cujo chifre é associado ao símbolo do *poder*, *luxo* e *pureza*, surge na heráldica e nos mais variados gêneros iconográficos, desde manuscritos, ícones, afrescos, vitrais, até pinturas, tapeçarias e tecidos diversos.

> O mito do unicórnio é, em primeiro lugar, uma imagem: a dama do unicórnio, popularizada pela iconografia, pela tapeçaria do Museu de Cluny, sobretudo, que dela dá uma representação tardia, fruto de longa evolução. É também um relato, aquela da captura de um animal inacessível bravio senão feroz, que somente uma jovem virgem pode domar. A fábula surpreende por sua indigência, pois reduz-se a esse único acontecimento. Seu poder de sugestão é considerável, no entanto, pelas ambigüidades que ela comporta desde o início em que foram crescendo com as adaptações literárias ou artísticas, com as recuperações paralelas pela heráldica, pela alquimia e pelo ocultismo. Em torno do unicórnio teceu-se uma rede de simbolismos, muitas vezes distanciados do quadro original. O ponto fixo da evolução encontra-se no capítulo dos *Bestiários* medievais consagrado a esse animal, entre muitos outros: a caça ao unicórnio serve ali de apoio a uma interpretação cristológica, e o mito parece mais que pretexto da *senefiança*, a superfície agradável de um sentido profundo que constitui sua verdadeira finalidade. Breve período de estabilidade, à margem da literatura: ela está ligada a

[58] *How To Capture A Unicorn, In A Bestiary* (1235). *Illuminated manuscript*: Harley MS 4751, f.6v. Disponível em: http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/harlmanucoll/h/011hrl000004751u00006v00.html. Acesso em: 07 set. 2009.

> textos enciclopédicos e marcada pela influência ideológica e formal da exegese das Escrituras. A entrada do unicórnio na literatura, como metáfora da armadilha do amor, depois, como paredro, antítese e complemento do leão, é um desvio do dado primitivo, exclusivamente religioso (STRUBEL, 1998, p. 918).

Paralelamente, a série *Caça ao Unicórnio* revela detalhes da vida senhorial, condizentes com as *tapeçarias galantes*, que expõem o cotidiano da nobreza aristocrática europeia. No âmbito da transposição visual do mito, a série apresenta uma rede de inter-relações semânticas e simbólicas, que contextualizam desde o referencial historiográfico (realidade) até o mítico (fantástico), que abrangiam densamente a mentalidade do homem no final da Idade Média. De fato, a série de Cloister é uma extensão do estilo de tapeçarias de cenas de caça, originada no Oriente e bastante difundidas nas oficinas ocidentais, porém se distingue em função de um tratamento visual e diegético mais amplo e requintado, ocupando uma importante parcela no que tange ao retrato íntimo da vida aristocrática medieval.

Desse modo, abstendo-nos de considerar as origens da caça na Idade Média, tendo em vista a leitura vertical que nos propomos realizar, observamos que, de modo geral, em *A Caça ao Unicórnio*, como nas demais imagens que tratam do mito, o objetivo não é a captura do animal, mas retratar a própria caça, ou seja, a ação e sua trama, e, sobretudo, exaltar o estilo de vida da abastada nobreza europeia e sua ideologia cavaleiresca. Assim sendo, a cena da caçada, de um modo geral, não seria uma espécie de ensaio bélico, nem tampouco uma atividade desportiva, pois seria "anacronismo grosseiro", como enfatiza Alain Guerreau (2002, p. 140). Assim, a caça ao unicórnio, especificamente, além do simbolismo místico que a recobre, é mais especificamente o retrato social de um passatempo, ou entretenimento, como a cavalaria e a falcoaria, entre outras atividades do gênero, revelando uma alegoria cortesã, cujo *modus vivendi* é exaltado nas séries dos Museus de Cloister e de Cluny.

> Os homens livres podiam caçar em qualquer lugar e a caça pertencia ao caçador que a tivesse abatido. A partir do século VII apareceu a noção de

> preservação dos espaços arborizados (*silvarum custos*), a serviço do rei, e depois surgiu um novo vocabulário, *floresta*, designando os espaços "exteriores" (*foris*) nos quais os reis (francos, lombardos, visigodos) se reservavam o direito exclusivo de caça, sendo os transgressores punidos com a morte. C. Wickham mostrou que esses espaços estavam longe de ser inteiramente arborizados, tratava-se de uma delimitação social. Os Carolíngios, depois os Otonianos, ampliaram esta prática da *afforestatio*, levada a seu limite extremo pelos reis anglo-normandos, que não hesitaram em criar imensas florestas reais fazendo desaparecer vários vilarejos. Desde o século X, o mais tardar, esta prática foi adotada pelos grandes aristocratas e se generalizou nos séculos XII e XIII, não sem suscitar a hostilidade dos camponeses, que além de excluídos dos espaços reservados foram objeto de completa interdição de caçar (GUERREAU, 2002, p. 140 - 141).

Desse modo, vemos o reflexo das práticas da caça na Idade Média refletidas em *A Caça ao Unicórnio* e em *La Dame à la Licorne*, pois ambas apresentam uma série de elementos figurativos que determinam a descrição desses costumes senhoriais. Nas duas séries, observamos a presença dos cães e dos pássaros, elementos basilares do tipo de caça medieval, cuja combinação entre ambos era algo indissociável para a época. Em geral, um grupo de caçadores deveria se deslocar no território anteriormente delimitado, onde o tipo de caça seria encontrado, assim, se a caça fosse feita com cães, a área seria a densa loresta, se com pássaros, o local ideal seria o campo aberto, como na tapeçaria *The Hunters Enter the Woods*[59] (figura 23).



Figura 23

[59] O título dos fragmentos, como o das demais tapeçarias, é sugerido pelo sítio do *The Metropolitan Museum of Art* (The Cloisters & Gardens), conforme os arquivos: *Explore and Learn*/ A Cloisters Look/ *The Unicorn Tapestries*. Disponível em: http://www.metmuseum.org/explore/Unicorn/unicorn_inside.htm. Acesso em: 08 set. 2009. As imagens das figures 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29 também podem ser visualizadas em: CAVALLO, Adolfo Salvatore. *The Unicorn Tapestries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

Desse modo, durante a caçada, a liberdade da presa é condicionada pelo ultrapassar, ou não, os limites do território, que, comumente, era coberto por caçadores a cavalo, acompanhados por uma matilha de cães treinados, a fim de encurralar a presa (cervo, gamo, cabrito, lobo, raposa, lebre, coelhos etc.) e sacrificá-la à força. Assim, diferentemente das caças realizadas a cavalos, onde os caçadores deveriam se deslocar por longas distâncias, na série de Cloister, os caçadores se deslocam para dentro da floresta, nos arredores do castelo do rei, levando uns poucos apetrechos, necessários para sua proteção e para o bom sucesso da caçada, como lanças, trompas, espadas e cães.

O mito da caçada ao unicórnio do *The Metropolitan Museum of Art* (Cloisters – Nova Iorque) segue um cronograma diegético formal (começo-meio-fim), se compararmos com a sequencialidade estrutural das tradicionais narrativas de ficção literárias.

Na primeira imagem da série (figura 23), a caçada principia com os caçadores adentrando a floresta, o local delimitado para se apanhar a presa desejada. A grinalda de flores e a linha paralela de árvores sugerem um ambiente fechado e até mesmo ameaçador, sugerindo as possíveis ameaças enfrentadas nessa aventura. Mais adiante do grupo, um batedor vigia o ambiente, esquivando-se na mata; enquanto os cães, farejando a relva, seguem à frente dos seus guias, que os mantém presos a si, pois devem apenas acusar a presença da presa. Assim, ao encontrar alguma pista que leve à trilha deixada pelo unicórnio, os



Figura 24

cães deverão investir sobre o animal, assustando-o, para que seja emboscado, uma vez que a glória da captura do ferino animal deverá ser um sublime tributo do rei.

Em seguida, o grupo se depara com uma fonte e um curso de água no meio da floresta. Disfarçados, os caçadores observam o unicórnio inclinado sobre o riacho, cercado por várias espécies de animais. Nota-se uma releitura ou inclusão temática do tema da tapeçaria gótica (figura 24), como na pintura de Bosch (figuras 20 e 21), onde se representa o unicórnio a purificar as águas da primavera com seu chifre, sendo aguardado pelos demais animais. Contudo, nesse segundo painel, vemos a destreza dos cães na perseguição da trilha deixada pelo animal e que trouxe o grupo de caçadores até a fonte. Assim, é possível perceber um sutil suspense cinegético, pois enquanto os cães aguardam o imediato comando de assalto, os caçadores planejam entre si a melhor estratégia de ataque, pois conhecem a força selvagem do unicórnio.



Figura 25

Na sequência (figura 25), é dado o sinal de combate; então, inicia-se uma movimentada e violenta perseguição, representada por uma ímpar composição visual. Toca-se a trombeta córnea (trompa), os cães, excitados e enraivecidos, desfecham em perseguição ao unicórnio, que rapidamente cavalga em retirada. Com os animais e os caçadores no seu encalço, o unicórnio busca atravessar o riacho, a fim de alcançar a margem oposta, como a tentar impedir que os animais continuem a perseguir sua trilha, e instintivamente se julgando livre da peleja. Porém, imerso na água, o unicórnio é surpreendido por outro grupo de caçadores, que vem ao seu



Figura 26

encontro, forçando sua rendição com suas lanças pontiagudas. Dessa forma, a cena evidencia a minuciosa estratégia de captura do unicórnio, previamente arquitetada pelo grupo de caçadores.

Então, vendo-se cercado, o unicórnio emprega toda a sua destreza e luta contra seus perseguidores (figura 26). A composição cênica transmite uma movimentação impressionante, evidenciando o êxtase provocado pelo duelo mortal, onde o unicórnio tenta se livrar da emboscada. Os caçadores investem cruelmente suas lanças sob o dorso do animal, que revida com o golpe certeiro de suas patas traseiras, de modo que a inclinação permite ferir gravemente com seu ágil chifre, onde concentra toda a sua força, um dos cães que dão apoio à peleja.



Figura 27

Assim, as surpreendentes habilidades do unicórnio fazem com que resista com espantosa bravura o encalço dos caçadores, que, impressionados, parecem discutir alguma melhor alternativa que leve à captura do animal, uma vez que a maneira tradicional não proporcionou a eficácia desejada. Então, na cena seguinte, cujos fragmentos são provenientes de uma tapeçaria perdida (figura 27), observa-se a imagem de quatro caracteres, que sugerem a dinâmica do



Figura 28

seguinte movimento: no centro do pavimento de flores, circundado por uma cercadura, o unicórnio é envolvido pela pureza de uma dama; vendo que o distraído unicórnio se rendera aos encantos da dama, o caçador, que se ocultara na camuflagem da floresta, dá sinal de comando, com o toque da trompa, aos cães, que invadem o jardim, reiniciando o cerco ao animal. Como descreve o mito, o gesto da dama, ao segurar com a mão direita o longo vestido, sugere que ela se erguera do jardim, onde acariciava com sua mão esquerda o chifre do unicórnio, inclinado em seu colo, e que, alarmado, afastara-se em fuga no momento em que os cães dão o assalto em furioso assédio.

Já em *The Unicorn is Killed and Brought to the Castle,* a alegoria da prisão do unicórnio se reveste de uma inquietante violência (figura 28). A fim de domá-lo, o unicórnio sofre perfurações das lanças afiadas dos caçadores e das ferozes mandíbulas dos cães. Nesse primeiro movimento, enquadrado no plano superior esquerdo do painel, onde cenografia compositiva estabelece uma dinâmica narrativa com o enquadramento paralelístico, o unicórnio é enfim sacrificado e, em seguida, levado sobre o dorso de um cavalo em direção ao castelo do rei, figurado ao fundo da cena. Assim, no primeiro plano, é possível observar o unicórnio abatido, vertendo sangue pela boca e pelo corpo, o que demonstra a dimensão atroz da campanha. O unicórnio é exibido como troféu, cujo direito da caça somente é reservado ao nobre monarca. No caminho do castelo, admiradores se colocam adiante da procissão, como o casal real, os verdadeiros beneficiados pelos poderes místicos do chifre do unicórnio.



Figura 29

Finalmente, o unicórnio aparece no seu habitat comum, ou seja, no recesso da floresta (figura 29). Entretanto, esse painel, que sugere o fechamento diegético do mito, representa o unicórnio aprisionado por uma cercadura, permitindo a explicação do título: *unicórnio no cativeiro*. Contudo, no âmbito da simbologia religiosa da época, o unicórnio vivo, trazendo os ferimentos da caçada marcados pelo corpo, é correspondente ao Cristo ressuscitado. Assim sendo, o sangue do sacrifício, vertido pelo Cordeiro de Deus (*agnus dei*), fertiliza o solo do mundo, produzindo os frutos: Igreja. Nessa mesma perspectiva, a mulher (figura 27), cujo suposto gesto de dissimulação, favorecendo a captura do unicórnio, e que poderia servir como contra-discurso religioso, é compreendido como sublimação do desejo divino sobre a vontade humana, e, desse modo, a dama é interpretada como a Virgem, adornada de vermelho, sinal de compaixão, sendo a pureza de corpo e alma simbolizada pelo cercado com rosas, que também aparece nessa última peça.

Entretanto, a partir de uma perspectiva de interação entre o sagrado e o profano, podemos assentir que o mito da caça ao unicórnio representado na série do *The Metropolitan Museum* (Cloister – Nova Iorque) glosa sobre o tema do casamento, o que poderia assegurar uma correspondência bastante próxima com a série de *La Dame à La Licorne*, do Musée de Moyen Age (Cluny - Paris). Diante disso, poderia se aludir que a dama fecundada, cujo sangue também indicia sua condição virginal, proporcionaria a consumação da fértil descendência ao sangue real. Nesse aspecto, é possível que as duas séries se identifiquem comparativamente, uma vez que é permitido entender que ambas abordam a poética da

renúncia ou a contenção dos desejos - os sentidos -, em favor dos benefícios da alma, ou até mesmo representem uma declaração de fidelidade amorosa. E assim, refletindo-se sobre a intrigante rede de conexões da *Licorne*, por exemplo, na sexta tapeçaria, poderíamos pensar na pureza casta da sublimada Dama como a oferenda oculta, revelada apenas na intimidade da tenda matrimonial, a exemplo do cercado e/ou do castelo da peça *O unicórnio cativo*, cuja procissão poderia representar, então, nada menos que um cortejo nupcial.

Em vista disso, conforme a perspectiva do cruzamento intersemiótico, observamos também a aproximação da *Dama* de *La Dame à la Licorne* com a imagem da *Virgem Prometida*, principalmente pelo paralelo semântico do enunciado da sexta tapeçaria (*À Mon Seul Désir*), como resposta da virgem à anunciação do anjo Gabriel, episódio detalhado somente no evangelho de Lucas (1: 26-38): <<*Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra!*>>.[60] Desse modo, vemos uma dialética entre os discursos, explícito na poética visual das tapeçarias, pois, se o termo *palavra* (*verbum*), ou seja, o Verbo de Deus Encarnado (Cristo), no contexto indique <<*fiat voluntas tua*>> (*vontade, propósito*), por sua vez, o termo *désir* pode tanto designar usualmente *desejo*, *anseio* e *vontade*, como figurativamente *sede* e *apetite*, quanto à ideia de libido sexual. Dentro desse ponto de vista, CHEVALIER e GHEERBRANT, no *Dicionário de Símbolos*, explicam que

> o unicórnio também simboliza, com seu chifre no meio da fronte, a *flecha espiritual*, *o raio solar*, *a espada de Deus*, *a revelação divina*, a **penetração do divino na criatura.** Representa na iconografia cristã a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e a sublimação sexual. O chifre único foi comparado a um *pênis frontal*, a um *falo psíquico* (VIRI, 202): o símbolo da fecundidade espiritual. Ele é também, ao mesmo tempo, o símbolo da virgindade psíquica. Alquimistas viam no unicórnio uma imagem do hermafrodita, o que parece ser um contra-senso: ao invés de reunir a dupla sexualidade, o unicórnio transcende a sexualidade. Tornara-se na Idade Média o símbolo da encarnação do Verbo de Deus no seio da Virgem Maria (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 919).

[60] Cf. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista. 4ª Impressão. São Paulo: Paulinas, 1989, p. 1927.

Em suma, a presença iconográfica do unicórnio se integra numa ampla discussão, que alcança a vasta tradição da heráldica, nas armas, brasões e escudos de muitas famílias nobres da Europa. Na série da *Licorne*, por exemplo, a imagem da Dama é ladeada pelo unicórnio e pelo leão, porém, essas figuras não são estáticas, a exemplo de muitos brasões, mas seus lados e posturas se alternam no conjunto dos seis painéis.

> *In Smell and Taste, they rear, facing each other and holding flagshafts decorated with silver crescents, on which float the banner and standard of the Le Viste's. They also carry either the armonial escutcheon – that of the lion in Smell shows the arms curiously reversed – or a coat of arms worn as a cape over their shoulders – the arms being "twisted" on that of the lion in Taste. In A mon seul désir, they are shown lifting up the flaps of the tent, and merely presenting the banner and standard. The same is true in the case of Hearing except that animals are not reared up. In Sight, only the lion is carrying a banner, while in Touch this is born by the Lady, while the lion and the unicorn is never shown alone, it would be more exact to speak of "The Lady with the Lion and Unicorn"* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 70 - 71).

Nesse aspecto, vemos que as armas dos Le Viste não figuram no centro das imagens principais, como parece ser a intenção da iconografia heráldica tradicional, mas estão sobre o leão e o unicórnio, realizando uma sobreposição dialética e, ao mesmo tempo, de interposição semiótica e intertextual. De fato, a poética visual que estrutura semanticamente os estandartes, os escudos e as luas crescentes sobre o leão e o unicórnio evocam de forma associativa os emblemas de brasões e armas em geral. Outrossim, vemos que não são os brasões que ocupam o primeiro grau de importância, mas a dama e, dessa maneira, poderíamos supor de que se trataria da exaltação do amor cortês, conforme a sublimação amorosa à *grande dame*.

Contudo, se partirmos para um ponto de vista metadiscursivo, podemos entender que os elementos dos brasões se autoconstroem, isto é, a série da *Licorne* parece executar um jogo lúdico de construção de seu próprio discurso: primeiramente, os objetos icônicos se

estruturam a fim de simular um brasão da nobreza familiar, justificando a organização paralelística dos símbolos heráldicos, e, igualmente, a exaltação da Dama no ponto de vista central dos painéis poderia supor a essência dessa linhagem, isto é, a descendência aristocrática. Porém, segundo Erlande-Brandenburg, Jean Le Viste não possuía ascendência da nobreza, e, assim, a totalidade do discurso visual da *Licorne* pode se explicar da seguinte forma:

> *There were numerous purely armorial tapestries during the Middle Ages – a fact revealed by documents and inventories rather than by the few pieces still in existence – but in no other tapestry did the arms mingle so profusely with the scenes represented. We notice moreover that here the banners and standards are weapons of war, terminating in sharp steel point, and not merely for use at joust. This leads us to conclude that Jean Le Viste, when he commissioned the tapestry, was being deliberately misleading. He came of a family which was not nouble but was trying desperately to become so. Thus he adroitly introduced into these pacific and secular allegories, spears, banners and standards, as if he was a warrior* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 71).

Dessa forma, poderia se explicar a inscrição *À Mon Seul Désir* na sexta tapeçaria como homenagem ao desejo que enfim se tornara realidade, ou seja, nota de júbilo pela conquista da qual a descendência dos Le Viste empreendera todas as suas forças: a condição aristocrática. Entretanto, se observarmos do ponto de vista da uma narrativa visual e o conflito bélico entre o leão e o unicórnio - sugerido na composição gestual dos animais e nos ventos contrários deflagrados no arfar das bandeiras -, em prol da atenção da dama, notaremos que em certo momento esta parece dar preferência ao unicórnio, como nos painéis do *Tato* e da *Visão*. Essa evidência poderia ser um indício ideológico de pureza virginal da jovem retratada, se considerarmos a dialética intertextual das hipóteses de presente de casamento e do mito do unicórnio, mas, principalmente, denota a interpretação da série conferida pelo título *La Dame à La Licorne*, isto é, *A Dama do Unicórnio*, ao contrário do que Erlande-Brandenburg sugerira ser mais apropriado para o título da série: *A Dama com o Leão e o Unicórnio* (p. 71).

Possivelmente, as intersecções transpositivas do mito da caça ao unicórnio, presentes de maneira sutil em *La Dame à la Licorne*, bem como o embate entre o leão e o unicórnio, expliquem-se em função da transformações do próprio mito ao logo do tempo, notadamente nos séculos XIV e XV, como assinala Armand Strubel:

> O episódio da captura deixa de ser o pivô que move a história. A antítese que opõe a força animal do desejo e a castidade, o unicórnio e a dama, passa por uma condensação e um deslocamento: o unicórnio, diretamente associado à dama como companhia, torna-se símbolo da feminilidade selvagem e inacessível; a acompanhante masculina é transferida para o leão, emblema do cavaleiro e do desejo masculino. A conjunção desses dois animais, freqüente a partir de então na heráldica (armas da Escócia) e da alquimia (onde ambos representam o mercúrio, macho e fêmea – o unicórnio sendo também a companhia do alquimista, e o leão, o próprio alquimista), aparece em dois textos, os *Echecs amoureux* e o *Roman de la dame à la licorne et du chevalier au lion*, e sobretudo na tapeçaria de Cluny. Os *Eches* atribuem aos cavaleiros da dama os emblemas da lebre, resistência passiva pela fuga e pelo medo, e do unicórnio, pudor ativo, castidade sem compromissos.
> Aqueles do cavaleiro têm os emblemas do leão e de Orfeu. No *Roman*, Amor oferece um unicórnio à dama, para sua perfeição, e o cavaleiro conquista pela valentia a amizade de um leão, que o segue no combate. A tapeçaria de Cluny oferece possibilidades de interpretação idênticas, desenvolvidas em particular por Bertrand d'Astrong em seu romance e ensaio *Le Mythe de la dame à la licorne*: virgem e sedutora, Eva e Maria, moça e mulher, a personagem feminina situa-se sempre entre os dois emblemas inscritos nos brasões (STRUBEL, 1998, p. 920).

Por conseguinte, devemos concordar que, certamente, *La Dame à la Licorne* integra o valioso legado deixado pela iconografia dos limites entre a arte gótica medieval e a emergente arte renascentista, pois, ao esboçar uma narrativa que difere, entretanto, do frequente interesse aos motivos religiosos de outrora, aponta uma tendência que se tornará bastante habitual na pictografia de Quinhentos: a presença alegórica da cultura clássica (mitologia) e a densidade humanista nas composições artísticas (antropocentrismo). Nesse aspecto, é possível perceber que, ao explorar os sentidos do gênero humano, *La Dame à la Licorne* imprime um contraste velado à ideologia teocêntrica da Igreja, que aos poucos passou a ser interrogada nas artes do

Outono da Idade Média – e isto nos leva a refletir sobre um dos presumíveis motivos para se explicar a poeticidade do embate bélico entre o leão e o unicórnio no enredo da série.

2. 2. 2. *LA DAME À LA LICORNE* E SEUS MÚLTIPLOS SENTIDOS

De fato, *La Dame à la Licorne* é uma exaltação ao livre arbítrio do imaginário criativo do homem, que, paralelamente, repercute nos textos da *Poética dos Cinco Sentidos*, confirmando a tese que norteia o mote da *Licorne* em torno dos cinco sentidos do gênero humano.

> *There can be no question, however, of reducing the tapestry to this one significance. There is another, more general one, which reveals its full meaning. It is recognized today that five of the six panels illustrative the five senses, and these are easy explicable. Sight: the unicorn is watching it self in a looking-glass held out him by the Lady. Hearing: she is playing at portable organ worked by her servant. Smell: a monkey perched on a stool is sniffing at a carnation while the Lady weaves a wreath of flowers. Taste: a monkey raises a sweetmeat to its mouth, while the young woman chooses another from a comfit-dish. Touch: here, she is shown holding the unicorn's horn very gently in her hand* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 12-13).

É preciso destacar que a temática dos cinco sentidos foi primeiramente analisada por A. F. Kendrick em *Quelques remarques sur les tapisseries de la Dame à la Licorne* (1921). Posteriormente, Schneebalg-Perelman, em *La Dame à la Licorne a été tissée à Bruxelles* (1967), afirma que Mazarin descrevera um conjunto de tapeçarias que apresentavam motivos bastante próximos à temática dos cinco sentidos, porém, com algumas variações. Segundo Schneebalg-Perelman, Mazarin delineara os painéis da seguinte forma: na *Visão*, a dama aprecia a si mesma num espelho, diferindo da tapeçaria de Cluny, onde o espelho reflete a imagem do unicórnio; na *Audição*, a dama canta ao lado de um instrumento, enquanto que em

La Dame à la Licorne a Dama apenas dedilha as teclas do órgão, impulsionado pelo fole da aia; no *Olfato*, a Dama é descrita sorvendo o perfume de flores, mas na *Licorne* é um símio que realiza esse gesto, enquanto que a Dama, por sua vez, está a tecer uma coroa de flores; já no *Paladar*, Mazarin detalha que a Dama come uma fruta e um símio retira outra de um cesto; mas, contrariamente, na *Licorne*, é a Dama que retira o alimento de um recipiente trazido pela aia, a fim de oferecê-lo ao periquito que pousa sobre sua mão esquerda, que está protegida por uma luva; e finalmente, no *Tato*, a Dama é retratada a acariciar um esquilo, que não é figurado em nenhum painel da *Licorne*, que, adversamente, traz a Dama a empunhar com a mão direita o estandarte do unicórnio, enquanto a mão esquerda toca o chifre do animal.

Segundo o estudo de Erlande-Brandenburg, poder-se-ia concluir que esse mote era muito comum na iconografia da época; entretanto, a ausência de painéis similares aos da *Licorne* parece não confirmar esse ponto de vista. Steppe e Delmmarcel, em *Les tapisseries du cardinal Erard de La Mark, Prince évêque de Liège* (1974), apontam que o cardeal adquiriu em 1539 uma série de tapeçarias que abordavam a temática dos cinco sentidos do homem, ideologicamente condizente com a série da *Licorne*, intituladas *Los Sentidos*, pertencentes a Mencia de Mendonza, marquês de Zenete e duque da Calábria (1508-1554). A série de *Los Sentidos* seriam também compostas por seis painéis, sendo a última intitulada *Liberum arbitrium* (livre arbítrio), que igualmente possui uma equivalência semântica com a inscrição *À Mon Seul Désir*, segundo Erlande-Brandengurg:

> *We know what the philosophers meant by "free Will": for Socrates and Plato it was the natural disposition to behave rightly, which we lose because, through our senses, we become the slaves o four passions. Thus we find the explanations of a scene which has so far been wrongly interpreted. We have always been told that the maiden is choosing a necklace from the casket held out to her by her maidservant. On the contrary, she is carefully replacing it in this casket after having taken it from her neck – she is shown wearing it in the five other panels – and wrapping it in a cloth. It is impossible to give any other interpretation to the gesture with which she is dropping the object from her two hands into the casket, and its significance becomes even more evident in view of the words "à mon seul désir", that is*

> *"in accordance only with my will". The cast-off necklace symbolises the renunciation of the passions aroused by the senses when they are not under control* (ERLANDE BRANDENBURG, 2002, p. 70).

Desse modo, considerando o ponto de vista a respeito da tematização dos cinco sentidos em *La Dame à la Licorne*, partiremos da sequência organizada em *Poética dos Cinco Sentidos*, lembrando que daremos um tratamento mais detalhado ao sentido da Audição no capítulo principal desse estudo, pois a associaremos à análise do texto de José Saramago, intitulado *O Ouvido*.



Figura 30

Ao observarmos o painel da *Visão*[61] (figura 30), notaremos que a composição é bastante comum em relação às demais imagens sobre o tema do mito do unicórnio. É possível observar a figura feminina provavelmente recostada num assento, e, sobre seus joelhos, um unicórnio apóia as patas dianteiras, como se estivesse envolvido pela pureza da bela virgem. Nota-se também a presença de outros animais na ilha de flores, como o leão, que sustenta um estandarte com a bandeira de luas crescentes, distraído, como que a focalizar algo fora do enquadramento da imagem, enquanto os coelhos, os cães, a raposa, o pato e um felino, atentos, observam a cena.

[61] *La Dame à la licorne. "La Vue", XV^e siècle*. Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u1l2.htm. Acesso em: 6 set. 2009.



Figura 31

Porém, há um pequeno detalhe que distancia essa composição imagética das demais, isto é, o unicórnio observa a própria imagem, refletida num espelho, sustentado na mão direita da jovem dama, enquanto a mão esquerda acaricia o dorso do animal. Assim, essa gestualidade dramática dos caracteres explicita o mote da visão, abordada no painel. Nesse aspecto, podemos associar esse painel à representação da tapeçaria que retrata Narciso[62] (figura 31), como um nobre caçador a observar sua imagem refletida na água de uma fonte, cujo estilo *mille-fleur* e elementos iconográficos se aproximam aos da tapeçaria da *Licorne*.

Contudo, o prazer visual também pode ser evocado por outros elementos iconográficos que compõem a totalidade da cena da tapeçaria da *Licorne*, ou seja, o unicórnio ao espelho é como Narciso que vê a própria imagem refletida na água:

> *The face of the kneeling unicorn is reflected in the looking-glass held out by the Lady, thus clearly indicating that Sight is the sense illustrated here. The young woman wears a brocade gown turned back over the knees. The underskirt of pale blue moiré falls in numerous folds and spreads over the floor. The neckline is held in place by a double neckline joined by a clasp. As in Hearing, the hair is caught up in braids over the veil and twisted into a plume. The serving-maid appears neither here nor in Touch.*
> *The original colouring of the unicorn has retained much of its beauty. The clearly defined shadows emphasise the elegance of the body and its articulations.*
> *The island is very slightly tilted against the pale pink background and this produces the same reversed perspective we find in Smell and Taste* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 16).

[62] Cf. JOUBERT, Alain. *La dame à la licorne*: *le sixième sens.* Montparnasse, 1997. 1 vidéocassette VHS, 30 min.: coul., SECAM, sonore (Série Palettes).



Figura 32

Toda a composição floral, que se repete nas demais séries, evoca o sentido olfativo, todavia, no painel do Olfato[63] (figura 32), observa-se que o mote é glosado através da imagem da Dama a compor um colar ou diadema de flores, possivelmente recolhidas num cesto pela aia, que as leva à Dama num recipiente dourado.

É importante destacar que, na Idade Média, as flores representavam a beleza física da mulher, conceito bastante frequente na literatura medieval, enquanto a guirlanda de fores simbolizava a ideia da vitória sobre o pecado. Como se pode observar, o delicado gesto de feitura do adereço de flores é prazerosamente observado pela aia, e principalmente pelo leão e pelo unicórnio, os quais empunham seus estandartes e bandeiras de crescentes lunares. Igualmente, as jóias que adornam tanto a Dama quanto a aia imitam a imagem de flores, a enfeitar os cabelos, os punhos, o colo, a roupa dessas mulheres. Além disso, alguns animais parecem apreciar o perfume das flores, como o cão e o felino, no plano superior da cena, e a ovelha, no plano inferior. Contudo, destaca-se a figura de um macaco, empoleirado no banco sobre o qual se encontra o cesto de palha, de onde ele retira uma das flores, e cujo gesto indica que está a sorver seu odor perfumado.

> *The gesture of the monkey perched on his stool, provides the explanation for this panel. He is sniffing at a carnation stolen from the basket. The maiden is taking carnations from the basket held out to her by her servant and plays no attention to what is happening behind her.*

[63] *La Dame à la licorne. "L'Odorat", XV^e siècle*. Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u1l2.htm. Acesso em: 6 set. 2009.

> *The gown is of dark blue, with paler shadows obtained by hatching and is hooked back to reveal the underskirt of gold brocade. The arms are covered with sleeves of fine muslin fitted at the wrists. The belt consists of a plaited cord, revealing a tendency towards a simpler style of dress. The oval of the face is beautifully set by the short veil studded with precious stones which covers her hair, and by the headband holding it in place.*
> *The maidservant wears a moiré gown on which the pattern on the Lady's gown is repeated in blue. Here too, the shadows are market by hatching.*
> *The effect of several different levels is obtained by the tilt of the island and by spears and bushes which create an inversed perspective converging towards the eye of the beholder* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 40).

No painel do Paladar[64] (figura 33), novamente a Dama ocupa a posição central do enquadramento visual. A aia se curva para oferecer um recipiente à Dama, de onde retira com a mão direita um petisco que será oferecido ao periquito, cujo voo é sustentado pela mão esquerda da Dama, coberta por uma luva de falcoaria. O cão recostado sobre a aba do longo vestido da Dama e o que está próximo aos pés da aia parece que esperam por algum agrado da Dama. O gesto do macaco no plano inferior da cena sugere que leva à boca algum alimento.



Figura 33

Ventos agitam as bandeiras de luas crescentes, sustentadas por estandartes, que são empunhados pelo leão e pelo unicórnio. Os animais estão ambos aprumados sobre os estandartes, sendo seu dorso coberto por capas, cujos desenhos se assemelham aos das bandeiras. O leão olha fixamente o rosto da Dama, que por sua vez dirige seu olhar na direção do unicórnio. O leão parece então mostrar toda sua ferocidade com um forte rugido, sua cauda se agita, demonstrando seu desassossego. O unicórnio, ao contrário, demonstra um sereno equilíbrio, e seu olhar é direcionado ao observador externo da cena. Coelhos exibem cautela

[64] *La Dame à la licorne. "Le Goût", XV^e siècle*. Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u1l2.htm. Acesso em: 6 set. 2009.

diante de algum perigoso movimento vindo de dentro da idílica floresta de flores. A raposa os observa atentamente. Distraída, uma ovelha descansa, assentada na relva floral, enquanto é observada por um astucioso felino. No alto, um falcão e um pombo simulam um combate mortal, que é focalizado à esquerda por outro felino. Em silêncio, um macaco e um jovem unicórnio testemunham o suspense dessa natureza fantástica.

> *The monkey at the base of the tapestry is poping a sweetmeat in his mouth, thus completing the gesture commenced by the young woman. The Lady helps herself a absent-mindedly to a comfitdish held out by her maidservant. She is absorbed in watching a splendid parakeet which holds a sweet in its claws. The brocade gown has a long train and is slit in front to reveal her underskirt. Her veil, held in place by a headband, floats gracefully in the breeze, in harmonious balance with the movement of the left hand. The maidservant too is splendidly dressed in a short-sleeved gown of blue moiré which partly conceals the long sleeves of her shift and the brocade underskirt.*
> *The composition, closed at the back by a semicircular wooden fence covered with climbing roses, is based, as in Smell, on the principle of inverted perspective.*
> *The tapestry has retained the original freshness of its colouring: the red contrast with the pink of the escutcheons, worn by the standards bearers. The unicorn was originally tinged with gold and this colour was restored when the tapestry was recently cleaned* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 32).

No *Tato*[65] (figura 34), a interpretação figurativa compõe a imagem da Dama, no centro, a direcionar seu olhar para fora do enquadramento visual, enquanto empunha o estandarte e a bandeira de crescentes lunares pertencente ao unicórnio, com a mão direita, e acaricia com a mão esquerda o chifre do unicórnio, que por sua vez, de pé nas quatro patas, parece contemplar a Dama com um olhar de gratidão. O leão, sentado nas patas traseiras, aparenta certa tranquilidade. Todavia, no lugar das capas que serviriam para cobrir o dorso, ambos os animais estão agora investidos de escudos, idênticos à iconografia figurativa das bandeiras, e, dessa forma, simulam uma possível armadura de guerra. Ricamente adornada, a Dama parece querer aplacar tal combate.

---

[65] *La Dame à la licorne. "Le Toucher", XV^e siècle*. Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u1l2.htm. Acesso em: 6 set. 2009.



Figura 34

A ilha de flores que surge nesse painel possui proporções bastante reduzidas, com relação aos demais pavimentos da série. Um e outro coelho brincam próximos às patas dianteiras e à cauda do leão, que dirige o olhar na direção do observador. O astuto e cômico macaco, que parecia desempenhar uma história paralela, como no Olfato e no Paladar, vem preso por cadeias. Paralelamente, outro símio surge liberto, apenas circundado por uma gargalheira, de maneira idêntica ao cão, ao felino e à raposa. Duas aves passeiam por entre as relvas florais, enquanto que, no alto das copas das árvores frutíferas, com as asas amplamente estendidas, o falcão e o gavião executam um longo voo planar.

> *The meaning of this scene is revealed in the gesture of the Lady. She is touching the unicorn's horn with her left hand while right firmly grips the spear.*
> *Her clothes are particular splendid. The short-sleeved robe of blue-back velvet lined ermine opens to give a glimpse of the gown of gold brocade on a dark-blue foundation. The magnificence of the costume is enhanced by her jewels: the metal belt from which hangs along chain, a necklace composed of rings and dangling pendants, a diadem rising in a peak above the forehead. Her splendid fair hair flows loose to her waist.*
> *The composition is extremely skilful, being based on a diagonal line starting at the animal's horn, continuing with the young woman, who is leaning slightly backward, then with the spear, before disappearing in the pine-tree. The artist has been careful not to pronounced a tilt to the island and has planted trees at its edges to form parallel lines.*
> *The lower part of this panel was badly damaged and has been entirely restored. The original red background has faded to al sort of wine colour. Like the five other tapestries woven with treads of wool and silk, there are six threads to the centimeter* (ERLANDE-BRANDENBURG, 2002, p. 48).



Figura 35

A última tapeçaria de *La Dame à la Licorne*, que aparentemente se supunha deslocada das demais, por não abordar um sentido específico, realiza, então, o término dessa narrativa visual. Essa ideia é compreendida conforme a disposição serial dos painéis no salão oval do Museu de Cluny: Gustação, Audição, Visão, Olfato, Tato e *À Mon Seul Désir*. Entretanto, a organização do livro de textos *Poética dos Cinco Sentidos* obedece a uma ordenação diferente da sequência de Cluny, isto é: visão, audição, olfato, gustação e tato; porém, exibe a sexta peça e o texto ficcional que a acompanha como conclusão da obra, além de a mesma imagem aparecer ilustrando as capas que emolduram a publicação portuguesa, que iremos analisar posteriormente.

O painel *À Mon Seul Désir*[66] (figura 35) parece emprestar caracteres presentes nas demais tapeçarias que compõem os cinco sentidos, seja no gestual dos caracteres ou na continuidade lúdica da composição dos próprios caracteres. Dessa forma, refletem-se, mesmo de forma invertida, o cão, que se apóia nas patas traseiras, e vários coelhos da Visão e do Olfato; também do Olfato, a sexta tapeçaria apresenta a imagem invertida do macaco[67], cujo gesto lembra igualmente o símio da Gustação. Além do mais, as jóias que a Dama retira ou deposita no baú se assemelham ao guirlanda de flores que a Dama tece no Olfato, e o cão que repousa na almofada sobre o assento de madeira equivale ambos à figura canina e ao banco de

[66] *La Dame à la licorne. "A mon seul désir", XV^e siècle*. Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20393_u1l2.htm. Acesso em: 6 set. 2009.

[67] Segundo o *Dicionário de Símbolos* de CHEVALIER & GHEERBRANDT: "a ilha oval que sustenta a cena é recortada como um lótus, símbolo do desenvolvimento espiritual. Quanto ao pequeno macaco sentado diante da Dama, designa o próprio alquimista, o "macaco por natureza", vigiando sua senhora, que pode ser comparada à Prima Matéria" (1991, p. 920).

madeira do Paladar. É possível também identificar a ferocidade plástica do leão nos painéis do Paladar e de *À Mon Seul Désir*, como o falcão e o gavião, no alto, em poucos detalhes se distinguem das aves representadas no Tato. Da mesma forma, a composição das árvores nas peças, em geral, sofre poucas variações, cujo enquadramento dos pares denota a representação da perspectiva invertida da imagem. Finalmente, a posição da Dama e da aia na sexta tapeçaria é equivalente ao painel da Audição, mas se distinguem nos painéis do Olfato e da Gustação; já os ventos que orientam o movimento as bandeiras da esquerda para a direita, na totalidade dos painéis, diferenciam-se no painel da Audição, cuja direção contrária sugere que se cruzam no centro da cena representada.

Nesse aspecto, podemos assentir que a sexta tapeçaria busca resumir todos os cinco sentidos. É possível observar o sentido da visão poetizada na totalidade compositiva do painel, desde a natureza representada na rica fauna e flora, até o requinte ornamento da Dama. O sentido do olfato está presente na constelação floral e no odor que deve exalar dos frutos das árvores, que, por sua vez, também correspondem ao sentido do paladar. Já o tato é representado no gesto da Dama em recolher as jóias, bem como do leão e do unicórnio ao empunharem os estandartes e as bandeiras. Enfim, a audição é percebida sensorialmente no rugir do leão, ou talvez no manuseio provocado pela Dama ao se desfazer das jóias.

Desse modo, pode se avaliar que, na fusão de todos os sentidos, a sexta tapeçaria trata da alegoria do sexto sentido, podendo ser considerada igualmente um mito, que há tempos compõe o imaginário do homem. Contudo, nessa narrativa visual, talvez o próprio ato de unir, de tornar coerente todos os elementos e seus inúmeros detalhes num perene fio imaginário seja o próprio sexto sentido, que nasce do cruzamento de todos os demais sentidos. Assim, o sexto sentido se constitui como atributo inato da natureza humana, capaz de mesclar de forma ambivalente o que é real e o que é fantasia, promovendo o despertar da imaginação através do ato de leitura. Evidentemente, essa leitura labiríntica permeia toda essa viagem fabular pelo

mito da *Licorne,* e incide na única inscrição ecfrástica de toda a série de painéis: <<*À Mon Seul Désir*>> (ao meu único desejo).

Como observamos na concisa história da tapeçaria, na primeira parte desse capítulo, há em *La Dame à la Licorne* o resultado das transformações estéticas, no plano da visibilidade, que a aproxima da pintura renascentista (pintura). Por outro lado, a *Licorne* expressa uma evolução, no que tange ao tratamento imagético, mesclando os padrões de perspectiva visual, espacial e temporal dos motivos narrativos. Dessa forma, percebemos, na série, que o espaço diegético é respeitado, dinamizando assim uma função dupla na concepção poético-visual: a) as ações ocorrem sobre uma ilha azul, que proporciona uma dinâmica de profundidade e perspectiva, no plano da visibilidade; b) a repetição do *locus* espacial transmite a coerência narrativa dos seis painéis/eventos, no plano diegético. Diante disso, verificamos, no conjunto posto, um cruzamento poético de natureza verbovisual (poesia e pintura), isto é, a representação da leitura do mito da caça ao unicórnio, como resultando de uma cuidadosa composição dos detalhes de cada composição, que paralelamente obedecem a pressupostos semânticos, narrativos e simbólicos.

Como vimos, a criação da *Licorne* subentende uma linha de pensamento progressiva, que se finaliza no último painel. Os elementos que surgem figurados, uns permanecendo, outros cedendo espaço a outros, dão suporte à temática abordada. Contudo, a coerência compositiva da série vai além da dinâmica plástica, ou espacial figurativa, devendo-se também ao simbolismo actancial dos personagens representados. Assim, a alegoria dos sentidos se esclarece, evidentemente, como resultado de uma observação aguda da natureza, aliada à tradição do mito do unicórnio, que se mescla à ideologia da cultura cortesã medieval. Portanto, levando-se em consideração os problemas para se esclarecer a autoria, a encomenda, o fabrico e o objetivo da feitura de *La Dame à la Licorne,* podemos assentir que a abordagem da proposta editorial da *Poética dos Cinco Sentidos* seja bastante precisa, uma vez que “são

questões de pequena ou grande história, que hão-de averiguar-se ou não" (*Poética dos Cinco Sentidos*, 1979, p. 9), pois, coerentemente, visa manter viva todo a fantasia que emana dessa imponente e intrigante obra-prima de arte europeia.

Do ponto de vista ideológico, *La Dame à la Licorne* concebe um conjunto de valores correspondentes à aristocracia ocidental e igualmente aspirados por uma burguesia emergente. A heráldica e os brasões da nobre família Le Viste remetem à certa atração e ostentação pelo poder, tão obsessivamente retratados na simbologia cromática, nos animais e no enaltecimento do padrão de beleza e requinte que compõem as figuras femininas: curiosamente, no *Dicionário da Idade Média*, organizado por H. R. Lyon, o verbete *mulheres* é ilustrado por uma das peças da *Licorne*, e apresenta a seguinte inscrição: "A dama do ócio: de uma tapeçaria do final do século XV, *A mon seul désir*" (LYON, 1997, p. 265). Com efeito, na iconografia heráldica, o leão e o unicórnio são representados com frequência nos brasões de famílias e nas armas de diversos países, como na Espanha, França e Inglaterra. Visivelmente, nota-se o desejo de querer associar emblematicamente a força, o poder e a realeza do leão, bem como a dignidade, a honra e a magnitude do unicórnio à imagem de nobreza e probidade da família Le Viste, que, por extensão, simboliza a identidade, a virtude e os valores aspirados por toda uma sociedade, metaforizada no retrato imaginário e fantasioso de uma dama da aristocracia.

> *The charm of this proud princess is enheanced by her splendid clothes: shimmering velvets, revealing a glimpse of a magnificent brocaded gown, stamped with abundant pomegranates, wide bands of embroidery, pearls and precious stones around the neckline or bordering the sleeves or slit skirts –* ***all this reveals a love of luxury surely prevalant at the time****. The very jewels – diadems, necklaces, slaps, belts, only emphasise such riches without adding to their brilliance* (grifo nosso) (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 68).

De fato, *La Licorne* é uma "visão de sociedade" (BURKE, 2004), ou seja, uma imagem idealizada de um contexto peculiar da existência social. Nesse aspecto,, a vida social se define de acordo com a organização dos indivíduos, instituições e suas inter-relações. As linguagens formam o repertório de (inter)mediação entre as diferentes instâncias da vida, e, assim, o que denominamos cultura, ou história cultural, nada mais é do que um conjunto de ideias e valores que são transmitidos entre os indivíduos conforme inúmeros interesses religiosos, morais e/ou políticos, formando deste modo um coeso sistema de significação.

> Da mesma forma que romancistas, pintores representam a vida social escolhendo indivíduos e pequenos grupos que eles acreditam serem típicos ou representativos de um conjunto maior. A palavra "acreditam" deve ser aqui sublinhada. Em outras palavras, como no caso de retratos de indivíduos, representações da sociedade nos dizem algo sobre uma relação, a relação entre o realizador da representação e as pessoas retratadas. (...) As pessoas retratadas podem ser vistas com maior ou menor distância, num enfoque respeitoso, satírico, afetuoso, cômico ou desdenhoso. O que vemos é uma opinião "pintada", uma "visão de sociedade" num sentido ideológico mas também visual" (BURKE, 2004, p. 149)

Diante disso, por meio das linguagens artísticas, é possível mapear as transformações e as contradições de uma sociedade, e identificar como a organização das estruturas sociais transcende o tempo e o espaço. Desse modo, *La Dame à la Licorne* é um discurso que reflete a fenomenologia dos processos sociais, ou seja, arte reveladora das práticas da vida em sociedade (ALTHUSSER, 1998).

Na série do Museu de Cluny, que aqui abordamos, há um cruzamento de elementos figurativos que perfazem a intersecção de múltiplos sentidos, desde a representação do mito da caça ao unicórnio, que se associa ao repertório simbólico da cultura cristã e pagã, até a assimilação alegórica da ideologia cortesã. Por conseguinte, devemos considerar que tanto a série da *Caça ao Unicórnio*, como igualmente *La Dame à la Licorene,* são retratos sociais de uma época específica, mas cujo tratamento figurativo suplanta a estrita realidade referencial, provocando a constante evocação no imaginário do leitor. De fato, não apenas o cruzamento

dos elementos díspares e paralelos que perfazem comparativamente as possíveis soluções hauridas pelas lacunas das produções do período, como as tapeçarias medievais elencadas, dentre tantas outras obras, mas, sobretudo, somente o imaginário é capaz preencher as lacunas abertas pelo tempo e pela ausência de evidências suficientemente categóricas.

Assim sendo, *La Dame à la Licorene* é uma obra aberta, pois desperta continuamente possibilidades infindas de múltiplas leituras e/ou transposições de sentidos. Nesse aspecto, é possível observar, nos diversos gêneros artísticos produzidos a partir da *Licorne*, ou a permanência da atmosfera enigmática, que sempre atraiu os mais diferentes olhares, consolidando seu valor cultural e ideológico, ou a atualização inusitada do mote, sob o ponto de vista dos sentidos e interesses do homem moderno. Assim, *La Dame à la Licorne* é o modelo ponto de partida do conjunto de textos publicados pela Livraria Bertrand (Portugal) sob o título de *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame À La Licorne* (1979), dando destaque principal ao produzido por José Saramago (*O Ouvido*). Contudo, é importante mencionar que inúmeras outras obras, destinadas a diferentes modelos de leitores, realizaram semelhante percurso imaginário pelos labirintos da *Licorne*, dentre as quais destacamos: *Jeanne* (1844), de George Sand; *The Unicorn from the Stars and Other Plays* (1904), de Lady Gregory e W. B. Yeats; poemas de *Neue Gedichte* (1907-1908) e *Sonette an Orpheus* (1923), de Rainer Maria Rilke; a peça *The Glass Menagerie* (1944), de Tennessee Williams; o balé *La Dame à la licorne* (1953) de Cocteau; *Le mythe de la Dame à la licorne* (1963), de Bertrand d'Astorg; o álbum musical *The Lady And The Unicorn* (1971), de John Renbourn; *The Lady and the Unicorn* (2000), Sutherland Lyall; *The Lady and the Unicorn* (2004), de Tracy Chevalier; *The Seventh Unicorn* (2005), de Kelly Jones.

Assim, no âmbito de *Poética dos Cinco* Sentidos, a publicação portuguesa, na esteira das novidades preconizadas no início do século XX, e em paralelo com a tradição das correspondências entre as artes, explora "novas dimensões espaciais e temporais para lá da

palavra e da imagem" (RIBEIRO, 2000, p. 107). Dessa maneira, como veremos na continuidade desse estudo, os textos de *Poética dos Cinco Sentidos* se propõem a realizar uma leitura intelectiva da série de Cluny, onde a ideia dos sentidos se liga ao objeto (os painéis), porém não se limitam à mera descrição desse objeto, mas procuram atualizá-los, intertextualmente, mediante o que Saldanha denomina de *imitação diferencial*:

> Um quadro (ou texto visual) representa sobretudo a actualização de uma idéia (mesmo que na sua concretização material se destrua – a morte da *ideia*, como afirmava o pintor Edward Hopper), que naturalmente, em contraposição a certas tendências de uma microssemiótica da imagem, não se pode deixar de contextualizar (*intertextualizar*) no momento constitutivo de um sistema, o qual deve ser dado pela relação entre obra e a leitura dela efectuada, e o texto que a precede ou enuncia (contrato de encomenda, prescrições iconográficas ou culturais, modelos de influência tanto verbais como escritas, testemunhos dos próprios artistas, etc.). E o fruto de leitura (ou verbalizações) subseqüentes que reproduzem ou transmitem a apropriação do discurso, tanto se podem transpor em verbalizações escritas como visuais (reproduções, desenhos, cópias), naquilo a que chamamos a *imitação diferencial* (SALDANHA, 1995, p. 20).

Forçoso é juntar tudo quanto apareceu disperso, ressuscitar, reunir o que é material ao que com outros nomes também o é, e, pensando, encontrar o meio de chegar a uma coisa só. Um pouco de silêncio tem aqui o seu lugar.

José Saramago
O Ouvido

Capítulo 3

POÉTICA DOS CINCO SENTIDOS / LA DAME À LA LICORNE:

poesi sit pictura

Brinco com as palavras como se usasse as cores
e as misturasse ainda na paleta.

José Saramago
Manual de Pintura e Caligrafia
1977

A obra *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame À La Licorne* (1979), Livraria Bertrand (Portugal-Brasil), foi uma iniciativa inovadora para os tradicionais padrões editorias da época, cujo requintado tratamento editorial brinda os leitores com uma publicação ímpar nas letras e nas artes. O valor libertário desse conjunto de textos é um memorial de escrita e leitura, em que a participação coletiva não apenas suscita uma interação *inter vivos*, mas realiza o resgate da dialética interartes, inerente nas tradições poéticas da arte ocidental. A concepção artística dessa obra lembra as dispendiosas (re)produções das belas-artes e dos catálogos dos mais importantes museus. Assim sendo, uma leitura superficial poderia levar o leitor a supor se tratar de um livro estritamente de artes plásticas, e não do gênero literário.

Essa dedução pode ser sugerida pelo formato mais adelgaçado do livro, que difere dos volumes de literatura ou crítica literária, cujo tamanho mais reduzido e a maior densidade da escrita verbal supõem certo detalhamento da problematização temática, julgando-se que, nessas publicações, a proximidade dos olhos à página escrita demanda o paralelo com a necessária concentração intelectual por parte do receptor do texto. Em vista disso, podemos



Figura 36

afirmar que a visibilidade do formato midiático de *Poética* não caracteriza a publicação como obra de recepção crítica, mas a aproxima das produções artísticas de natureza lúdica e fruitiva, como podemos observar nas publicações da Editora Globo (Brasil), Taschen (Alemanha), e principalmente no catálogo publicado pela *Réunion des Musées Nationaux* (Paris) para a série *La Dame À La Licorne.*

Primeiramente, a *Coleção de Arte* (1997) da Editora Globo (Brasil), da qual destacamos o volume dedicado a Ticiano (figura 36), possui um tamanho delgado e alongado, como se faz necessário em publicações que vislumbrem a melhor visualização de uma reprodução pictórica, projeto com o qual a concepção editorial da *Poética* parece encontrar nítidas correspondências. Em se tratando da obra voltada à pintura do artista renascentista Ticiano, a capa ilustra um detalhe de *O Amor Sagrado e o Amor Profano* (1515-1516), pintura exposta na Galleria Borghese (Roma), sendo editada por Esníder Pizzo e traduzida por Lauro Machado Coelho. Por se tratar de obra sobre as artes plásticas (Pintura), os volumes da *Coleção de Arte*, em sua totalidade, além da ilustração da capa e antecapa com detalhes de obras do pintor selecionado, apresentam um breve estudo crítico sobre o artista, uma nota biográfica bastante sucinta e, no formato de um índice, elenca um breve detalhamento crítico que acompanha a pequena reprodução em preto e branco das obras elegidas. Na sequência, em escalas maiores e cuidadosamente coloridas, essas imagens são reproduzidas por completo numa página, ou no formato de páginas espelhadas, como no volume destinado a Ticiano.

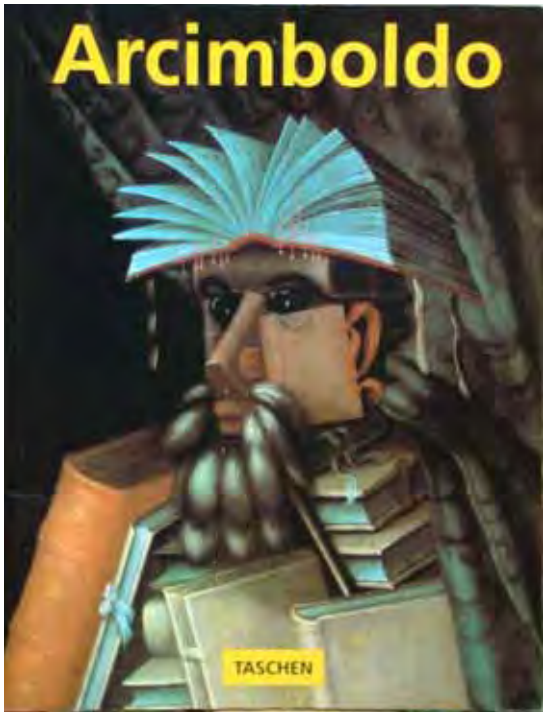


Figura 37

Por sua vez, a editora Taschen (Alemanha), no formato resumido, apresenta uma padronização editorial semelhante à da Editora Globo, com idêntica abrangência de conteúdo imagético, porém se destacando por oferecer melhor detalhamento teórico sobre a obra de algum artista, não restringindo os limites da obra à estrita reprodução imagética, mas, sobretudo, caracterizando-a paralelamente como ensaio crítico. De fato, no volume número 9, no qual se prestigia a obra do pintor Giuseppe Arcimboldo (figura 37), a edição é construída mediante um eixo temático, cujo ensaio-crítico é assinado por Werner Kriegeskorte (1993): *Giuseppe Arcimboldo 1527-1593. Um mágico maneirista*. Assim, enquanto a capa ilustra a pintura *O Bibliotecário* (aprox. 1566), o frotispício e a contracapa reproduzem um autorretrato do artista, pintado aproximadamente em 1575, além da contracapa reproduzir a ampliação da assinatura do artista na parte inferior, sendo acompanhadas por comentários apreciativos de outros veículos da comunicação, ou personalidades das artes, a respeito da qualidade editorial das publicações da editora, enfatizando seu valor de mercado.[68] De modo geral, a publicação traz uma excelente apreciação crítica sobre a vida e a arte do pintor, seguida por excelente exposição analítica dos quadros, temas e desenhos do artista, sendo, enfim, finalizada por uma concisa cronologia histórica e biográfica, e concluída por uma importante seleção bibliográfica, utilizada pelo

[68] Na contracapa, logo abaixo do desenho do perfil do pintor Giuseppe Arcimboldo, há as seguintes inscrições: "Em plena expansão, a <Série Pequena> da Taschen já venceu: excelentes reproduções, merecedoras até de serem encaixilhadas, comentários inteligentes, e tudo a um preço imbatível", da *The Bookseller*, Londres; "Dá vontade de comprar livros assim", do *Sunday Times Magazine*, Londres; e, "As edições Taschen são obras essenciais quer para o estudante de Belas-Artes quer para o grande público", da *Flash Art*, Milão.

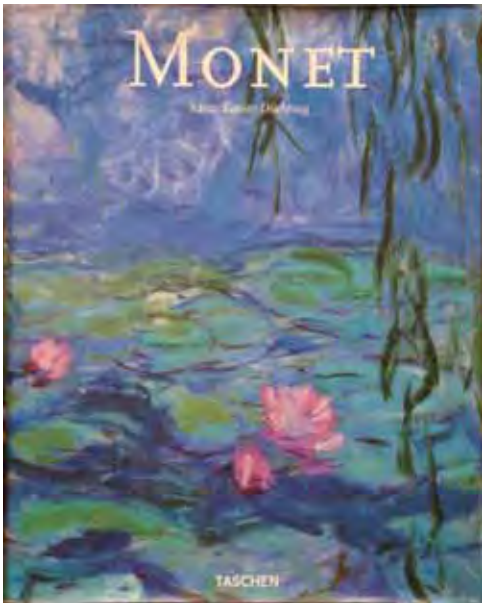


Figura 38

ensaísta-crítico do volume, bem como uma lista dos nomes dos artistas celebrados nos demais volumes da coleção.

Já a versão expandida da Taschen apresenta basicamente as mesmas escolhas editoriais, porém o acabamento da publicação é mais requintado, o conteúdo do ensaio crítico é mais denso, a pesquisa imagética é altamente aprimorada, as obras ilustradas e os colaboradores (arquivos, museus, instituições, galerias etc.) são mais amplos. Por exemplo, no volume dedicado a Claude Monet (figura 38), cuja edição e estudo crítico são assinados por Karin Sagner-Düchting (1998): *Claude Monet 1840-1926. Uma festa para os Olhos*, além da capa dura, contém uma capa películar, que representa um delicado pormenor da obra *Nenúfares* (1916-1919), cujas informações constam na parte inferior da orelha direita da capa, que também exibe um breve resumo biográfico do pintor francês, bem como, logo abaixo, duas apreciações críticas sobre as publicações da Taschen, que igualmente se propõem a enaltecer a importância mercadológica da editora.[69] Já a orelha direita apresenta uma pequena nota biográfica do autor ensaísta do volume, e, abaixo, uma listagem dos nomes dos artistas homenageados nos demais volumes da série de Arte da Taschen, acompanhados ora pela indicação do nome do ensaísta e o número de páginas do volume, ora pela inscrição apreciativa de leitores selecionados, que expõe uma sucinta opinião sobre o ensaísta e o artista abordado.[70]

[69] As apreciações críticas contidas na orelha esquerda da capa pelicular são as seguintes: "...value-for-money art books that have been a huge international succes", do Europen Bookseller, Londres; e, "books which trigger the desire to buy", do Sunday Times Magazine, Londres".

[70] Entre os autores que compõem os demais volumes de arte da Taschen, destacamos os seguintes comentários da listagem: **Chagal**. Jacob Baal-Teshuva, 280 páginas, "*O profundo conhecimento que Jacob Baal-Teshuva tem sobre a vida e a obra de Marc Chagall, faz desta bem ilustrada e excitante monografia um belo livro que*

Por fim, no âmbito das artes visuais, é importante destacar o catálogo publicado pela *Réunion des Musées Nationaux* (Paris), em 1989, intitulado: *La Dame à La Licorne*, revisto e corrigido em 2006.[71] Essa obra é igualmente uma apreciação crítica sobre as tapeçarias do *Musée National du Moyen Age – Thermes de Cluny*, sendo assinada por Alain Erlnde-Brandenburg, *ancien conservateur general du musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny*. Como gênero das artes visuais, a publicação possui um formato equivalente em comparação com as demais obras avaliadas. A capa apresenta um detalhe de uma das seis telas da série de *La Dame à La Licorne*, e a contracapa, além de representar o detalhe em miniatura de uma das peças, exibe uma nota, extraída do conjunto do ensaio crítico da obra, mas que, no contexto da roupagem midiática, produz um efeito dialógico com os elementos não-verbais:

> *NO ONE CAN REMAIN INDIFERENT to the charm emanating from one of the most famous tapestries in the word, La Dame à la Licorne, to be seen at the Musée national du Moyen Âge in Paris. Six large tapestries with a radiant vermilion ground sprinkles with cut flowers, illustrate six allegories of the senses – Taste, Hearing, Sight, Smell, Feel. The last of the series, the most enigmatic and marvelous, evokes the sense of Undertanding, that of the heart.*
> *Discovered in the nineteeth century in the château de Boussac (Creuse), they became part of the museum collection in 1882. Each carries the arms of Jean Le Viste, who ordered them to be woven. It was perhaps to celebrate his social advancement that he chose the most important center of tapestry at the time, Brussels, having them based on drawings by French painter who remains unknown. Even today, this "mille fleurs" tapestry doesn't cease to enchant us.*

recomendo vivamente", Elie Wiesel, Prémio Nobel da Paz 1986; **Picasso**. Carsten-Peter Warncke e Ingo F. Walther, 240 páginas, "*...a introdução decisiva para todos aqueles que querem conhecer a obra de Picasso em toda a sua relevância e envergadura*", *The Times*, Londres; **Velázquez – Obra Completa**. José López-Rey, 264 páginas, "*Obra de referência obrigatória, da qual ninguém pode prescindir, este Velázquez de Lópes-Rey... não pode faltar na biblioteca de qualquer amante da arte*", *El País*, Madrid.

[71] Cf. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *La dame à la licorne*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989; *The lady and the unicorn*. *Nouvelle édition revue et corigeé*. London-Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2006.

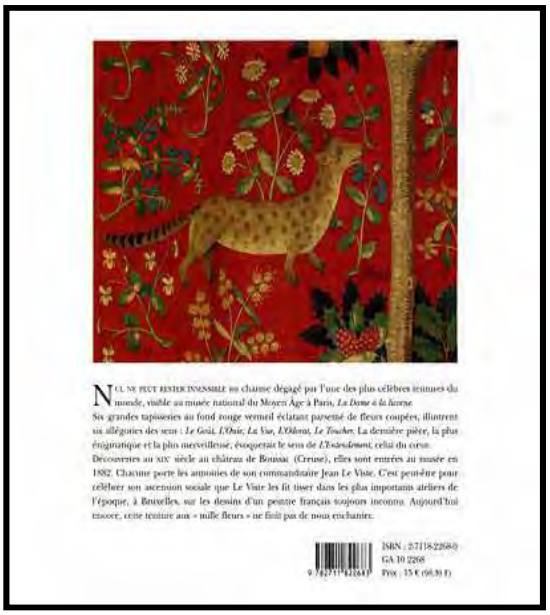


Figura 39

Nesse sentido, em obediência à poética interdiscursiva do formato editorial do livro, o primeiro parágrafo do texto tece previamente sucintos esclarecimentos sobre a localização (*Musée national du Moyen Âge in Paris*), estilo (*six large tapestries with a radiant vermilion ground sprinkles with cut flowers*), composição (*Six large tapestries ... six allegories of the senses – Taste, Hearing, Sight, Smell, Feel*) e, no segundo parágrafo, uma história concisa da série. Além disso, o texto reporta à temática da alegoria dos sentidos (o tato, a audição, a visão, o olfato e o paladar), bem como à sexta tapeçaria, que realiza o fechamento da série, com *the most enigmatic and marvelous, evokes the sense of Undertanding, that of the heart*. Nesse mesmo aspecto, a nota faz menção ao vermelho vibrante, exposto de imediato no detalhe da contracapa[72] (figura 39), e ao estilo *mil flores*, em destaque na ilustração da capa (figura 40).

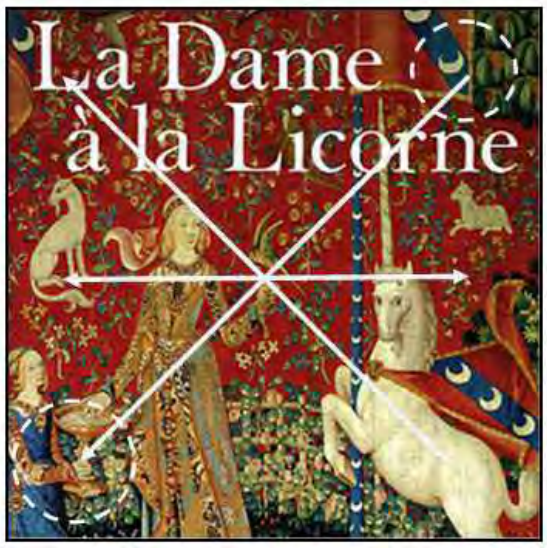


Figura 40

Além disso, o título do volume, *La Dame à La Licorne*, dialoga com a imagem recortada da peça *Taste* (o tato). Nesse caso, propositalmente, a composição midiática exclui a

[72] The Lady and the Unicorn Tapestry. Imagem extraída do catálogo da edição francesa de *La Dame à La Licorne*, produto comercializado no sítio: http://www.boutiquesdemusees.fr, disponível em: http://www.boutiquesdemusees.fr/en/shop/products/details/427-the-lady-and-the-unicorn-tapestry.html?r=L2VuL2JvdXRpcXVlL211c2V1bS9tdXNlZS1kdS1tb3llbi1hZ2UtdGhlcm1lcy1ldC1ob3RlbC1kZS1jbHVueS8xP3Bhcj02. Acesso em: 11 jul. 2009.

imagem do leão e dos demais elementos visuais que compõe a totalidade da peça, destacando em primeiro plano a imagem do unicórnio e da dama. De fato, a recepção visual da capa é orientada por eixos transversais, que guiam o olhar do leitor (direita↔esquerda/baixo↔alto), a fim de relacionar as palavras-chave do título (*Dame* e *Licorne*) com as representações visuais da Dama e do Unicórnio. Por outro lado, esse mesmo processo de composição busca manter a imagem da aia num plano de inferioridade, evocando um lugar secundário diante a abordagem interdiscursiva entre o texto verbal e o não-verbal. Efetivamente, o espaço vazio formado entre as palavras-chave que compõe o título (plano superior direito) coincide transversalmente com a imagem da aia (plano inferior esquerdo), cujo campo de visão é menos perceptivo e significativo para a leitura visual da totalidade do enquadramento compositivo, como se pode perceber no diagrama da Figura 40.

Essa publicação realiza uma breve introdução histórica sobre a série *La Dame à La Licorne,* antes de tecer rápidos comentários apreciativos sobre as seis peças da série, que são integralmente reproduzidas e exibidas com requinte de detalhes coloridos e em preto e branco, obedecendo à seguinte disposição seqüencial: *Sight*, *Hearing*, *Taste*, *Smell, Touch* e *À Mon Seul Désir*.[73] Já a parte final do catálogo - *A study* - traz uma análise minuciosa da tapeçaria, que Alain Erlande-Brandenburg divide em: I. *Historical account*; II. *Iconography;* e III. *Problems of Style*. No final, a publicação faz referência ao conjunto de orientações bibliográficas utilizadas no estudo em questão.

Assim, vimos que o catálogo do *Musée national du Moyen Âge* se identifica com as demais publicações de artes visuais, evidenciando um conjunto padronizado para esse tipo de publicação. De fato, há a preocupação com o tamanho das imagens reproduzidas e com a qualidade gráfica das mesmas, além de mencionar as características formais das imagens

[73] Além das reproduções das peças de *La Dame à la Licorne* e suas características formais, há o detalhe ilustrativo de *The Capture of the Unicorn, mille-fleurs tapestry, second series*, exposta no *Metropolitan Museum*, de Nova Yorque (E.U.A.).

impressas, a fim de promover a noção de veridicidade visual da representação. Por outro lado, a qualidade editorial da publicação deve corresponder aos valores culturais que o *Musée national du Moyen Âge* assume no panorama geral das artes, e, nesse mesmo parâmetro, explica-se a escolha do ensaísta especializado para assinar o estudo da famosa série. Dessa maneira, o catálogo de *La Dame à la Licorne* explicita uma imbricação de diversas e inerentes instâncias culturais, intelectuais, midiáticas e comerciais.

Então, de um modo associativo, podemos intuir que a concepção editorial de *Poética dos Cinco Sentidos* concentra iniciativas equivalentes às publicações de artes visuais, configurando semelhantes características genológicas (culturais, artísticos, midiáticos e mercadológicos), através da fusão de horizontes de expectativas que tangenciam a recepção de conteúdos literários numa roupagem editorial próxima ao das artes visuais. Como pudemos acompanhar, há diferentes critérios editorias nas publicações voltadas para o campo das artes plásticas, contudo, mesmo em se tratando de artistas, ensaístas e temas dessemelhantes, há uma trama de correspondências midiáticas no tratamento editorial do volume: capa e ilustrações, imagens e recepção ensaística, nota biográfica e bibliográfica e apreciação crítica. Assim, pode se afirmar que *Poética dos Cinco Sentidos* espelha escolhas que identificam a influência das edições de obras voltadas à apreciação das artes visuais, justificando-se as possíveis dúvidas quanto à especificidade do livro, isto é, de arte ou livro de literatura?

Nesse sentido, cada texto do conjunto vem acompanhado pela reprodução de uma das tapeçarias de *La Dame à la Licorne*, cujos títulos poderiam sugerir uma descrição ou um ensaio sobre as peças, conforme a abordagem concebida previamente pelo título geral do livro. Além disso, como pudemos notar, é possível considerar que o formato de *Poética dos Cinco Sentidos* tenha de fato a intenção de se afigurar com os formatos idealizados pelas coleções e catálogos de artes visuais, uma alternativa bastante coerente para apresentar ao público os textos literários produzidos a partir da série de Cluny. Finalmente, a tiragem

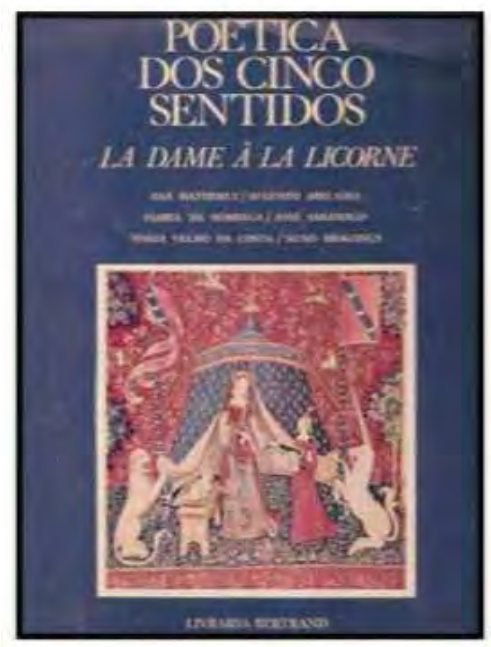


Figura 41

limitada da publicação testifica não apenas o efeito de rara beleza da obra-prima do Museu de Cluny, mas o dos próprios textos dos autores portugueses selecionados para o projeto editorial. Desconsiderando, no presente estudo, a reedição da obra, publicada pela editora 7Letras (Rio de Janeiro) em 2010 no Brasil, é importante destacar que, em 1979, apenas 1660 exemplares foram editados, dos quais 100 receberam uma enumeração (I – C), sendo rubricados pelos autores dos textos e não vendidos ao público. Por outro lado, seria possível conceber que as restrições impelidas pelo programa da Livraria Bertrand podem ser entendidas pela possível resistência do público leitor à novidade editorial, ou ao próprio conteúdo da obra, que igualmente limita ou elitiza os consumidores de obras de arte e de literatura.

Assim, partindo para o detalhamento da obra, no centro superior da capa (figura 41), exibe-se o título: POÉTICA DOS CINCO SENTIDOS, com grandes letras brancas, que se destacam no fundo azul da capa pelicular. Logo abaixo, em itálico, o subtítulo: *LA DAME À LA LICORNE*, seguido pela listagem dos nomes dos colaboradores do volume, aos pares e separados por uma barra: ANA HATHERLY/ AUGUSTO ABELAIRA, ISABEL DA NÓBREGA/ JOSÉ SARAMAGO e MARIA VELHO DA COSTA/ NUNO BRANGANÇA. Abaixo dos nomes, exibe-se a imagem de uma tapeçaria, e na margem inferior da capa, abaixo da imagem, o nome da editora: LIVRARIA BERTRAND.

Nesse sentido, podemos perceber que a configuração da visibiliade da capa azul do livro se estrutura numa dinâmica de dualidade intersemiótica, isto é, a capa é dividida em dois blocos principais de textos verbais e não-verbais. Essa conjuntura paralela editorial, ao

obedecer à orientação de leitura vertical, favorece a imbricação semântica de signos de diferentes naturezas. Verificamos também que o bloco verbal está constituído numa série sequencial de pares: título e subtítulo, e os três pares dos nomes dos autores. Além disso, é importante frisar que o nome da editora também é composto por dois sintagmas verbais.

Por sua vez, a ilustração da capa azulada reflete igualmente a construção paralela da dinâmica de pares. Observamos, no alto, duas aves, dois pares de árvores frutíferas, um par de coelhos e duas bandeiras. Na parte central da imagem, notamos a presença de duas figuras humanas, ladeadas pelo leão e o unicórnio, os quais sustentam o par de mastros das bandeiras e as duas bandas de abertura da tenda. Nesse caso, devemos destacar o efeito visual que as bandas sustendadas pelo leão e pelo unicórnio suscitam, ou seja, lembram as abas de um longo véu, preso ao diadema da Dama a lhe cobrir por inteira.

Assim, a partir de uma perspectiva visual, nota-se uma associação paralelística entre a dama e a tenda, muito embora essa imbricação se confirme na natureza simbólica de ambas, e, principalmente, pelo elemento ecfrástico descrito na tenda (*À Mon Seul Désir*), que corresponde à enunciação e ao desejo da própria dama. No mesmo plano visual, é possível notar a representação de dois animais menores, sendo um domesticável (cão) e o outro silvestre (macaco), que consecutivamente se associam ao leão e ao unicórnio. Numa dinâmica simbólica, o cão e o leão seriam animais potencialmente domesticáveis, enquanto que o macaco e o unicórnio não; tal aproximação pode ser vista na maneira com a qual o cão, sentado numa almofada, equipara-se com a representação do leão, como igualmente é possível relacionar a imagem do macaco e do unicórnio.

Contudo, há outra dinâmica paralela na construção da capa, isto é, o par cromático (azul e branco) representado na imagem da tapeçaria, entre as cores do fundo azul da capa e o branco das palavras. Claramente, podemos perceber também um idêntico paralelo cromático entre as cores azul e branco da ilha de flores e a tenda da tapeçaria. Por outro lado, e com a



Figura 42

finalidade de enfatizar a dialética interdiscursiva, o emblema *À Mon Seul Désir*, sobre o fundo azul da tenda, relaciona-se semióticamente ao bloco verbal da capa, formada por palavras de coloração branca sobre o fundo azul.

Nessa perspectiva, verificamos que a imagem da tapeçaria *À Mon Seul Désir* é inserida na página com uma borda branca, cuja cor é idêntica à capa anteposta (figura 42). Nesse caso, é correto imaginar que a capa azul funcione como moldura da imagem da tapeçaria, que, num efeito lúdico, parece transparecer a imagem que está no plano inferior. Assim, o jogo intersemiótico construído na dinâmica editorial das capas indica uma leitura de profundidade, ou seja, evoca a transversalidade da leitura interartes, explícita no programa temático da obra. Enfim, o gênero e o formato midiático produzem o efeito de sentido (recepção visual) que provoca o leitor a identificar uma tapeçaria dentro da tapeçaria, ou seja, imprime a ideia de leitura dual ou paralela, que está implícita na relação entre as capas e na concepção da relação texto e imagem (tapeçaria e textos) da obra, como podemos observar na nota editorial que acompanha a contracapa e a apresentação da edição:

> as tapeçarias são, ao que se afirma, do princípio do século XVI, e o nome delas - <<La Dame à La licorne>> - foi inventado no século XIX. Diz-se que no seu conjunto representam uma alegoria dos cinco sentidos, e essa interpretação parece correcta, ainda que muita coisa delas se ignore, a começar pelo nome de quem as compôs e desenhou. Presume-se que foram feitas para Claude Le Viste, quando noiva de Jean de Chabennes-Vendenesse, irmão do marechal de La Palisse, nomes sonoros da História de França. Terá sido assim? Não é isso importante. Tanto mais que há também quem diga terem sido encomendadas por Jean Le Viste, pai da mesma Claude, no final do século XV, como os trajos ali estariam a sugerir. São questões de pequena e grande história, que hão-de averiguar-se ou não.
> Quantos milhares de pessoas terão até hoje visto <<La Dame à La licorne>> desde que, no ano de 1882, entrou no Museu de Cluny, em Paris? Tantos

> quantos esse lugar de peregrinação estética justifica, isto é, um fluxo contínuo de gente vinda de todas as partes do globo. Se interrogássemos essas pessoas, uma por uma, quantas seriam as visões diferentes (e quais?) que desta obra incomparável teríamos? É um jogo que não podíamos jogar. É já bastante que a seis escritores portugueses tivéssemos pedido que vivessem e dissessem, cada um sua, a aventura de viajar pelo belo e misterioso universo da licorne, e aqui fizessem relato. Para que uma nova viagem – a do leitor – comece, por sua vez. Ou continue (*Poética dos Cinco Sentidos*, 1979, p. 8).

Assim, parece justo classificar a obra *Poética dos Cinco Sentidos* como pertencente ao gênero interartístico, por possuir um tratamento intersemiótico: pintura e literatura. Entretanto, diversamente das poéticas artísticas ocidentais, que desde a Antiguidade problematizavam o fazer artístico e ora promoviam a aproximação, ora o distanciamento entre as artes verbais e pictóricas (como o *paragone* renascentista), a *Poética* não é um tratado de Arte, muito menos se classifica como manual prescritivo de pintura ou escrita, como igualmente se creditou ao título do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*,[74] de José Saramago. Porém, *Poética dos Cinco Sentidos* é um livro que indicia correspondências entre o tipo de formato midiático comumente idealizado para as obras e/ou catálogos das artes visuais. Assim sendo, a essa obra celebra um culto à liberdade, pois é obra de ficção, e, portanto, uma evocação ao imaginário, ou seja, um exercício de imaginação que igualmente ensina o caminho do conhecimento e proporciona o transbordamento fruitivo do prazer do texto, tão caro aos escritores do projeto, quanto para seus leitores, principalmente se considerarmos o contexto em que foi produzida, ou seja, após o fim do regime salazarista.

Nesse sentido, a reprodução dos painéis junto aos textos da *Poética dos Cinco Sentidos* favorecem à representação alegórica dos sentidos humanos, segundo o modo de ver de cada autor solicitado para o projeto. Assim, consecutivamente, Maria Velho da Costa escreveu sobre a visão em *A Vista*; enquanto que José Saramago, sobre a audição em *O Ouvido*;

[74] Nos *Cadernos de Lanzarote, Saramago* conta-se que um educador africano, em viagem a Portugal, encomendara mais de uma centena de exemplares do *Manual de Pintura e Caligrafia*, por julgar se tratar de uma obra de teoria de arte, sem se ater de que se tratava de um trabalho de ficção, o que veio a descobrir quando recebera em mãos a preciosa encomenda.

Augusto Abelaira sobre o olfato em *O Olfacto*; Nuno Bragança sobre o paladar em *O Gosto*; Ana Hatherly sobre o tato em *O Tacto*; e, por sua vez, Isabel da Nóbrega, em *A Sexta*, tratou sobre *À Mon Seul Désir*, título dado à tapeçaria que realiza o fechamento da série, e ilustra a capa do conjunto de textos e imagens da obra *Poética dos Cinco Sentidos*.

3.1. O TEXTO DE MARIA VELHO DA COSTA: *A VISTA*

O texto que abre o livro é o de Maria Velho da Costa,[75] que discorre sobre o sentido da visão. Seu texto tem uma epígrafe inicial, da poetisa Sylvia Plath: "Love, the world suddenly turns,/ turns colour." (*Letter in November*), indicando, dessa forma, que o modo de ver, correspondendo ao Amor, abstrai as cores do universo. Mas, se o ver é sentir, pelo órgão da visão, a luz do mundo e seus diferentes e surpreendentes matizes, o texto de Maria Velho da Costa parece dar preferência à ideia de sentir as transformações que o tempo opera na visão intersubjetiva do narrador homodiegético. Desse modo, em princípio, o texto transmite a impressão de que a leitura suscita uma viagem imaginária de um enunciador através do discurso em formato de monólogo interno; porém, ao término da leitura, percebe-se que a escritora não se desprendeu totalmente da tapeçaria de Cluny - o ponto de partida intertextual de *A Vista*,[76] como se supõe no primeiro contato com o texto.

> RECONHECER-TE-IA, se te visse? Que lembro? Falam de ti e há sinais, manuscritos, contos na boca. Foram tantas as celebrações atendidas vãmente. **Quantos vestidos me vestiram as mãos que me afagaram na infância.**

[75] Dados da autora a partir da publicação de *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (SANTOS & COSTA, 2010, p. 159): "MARIA VELHO DA COSTA [1938] – É ficcionista, ensaísta e dramaturga. Estreia com o volume de contos *O lugar comum*, em 1966. Entre *As novas cartas portuguesas*, escritas com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta (1972), e *Myra* (2008), destacam-se os romances *Maina Mendes, Casas pardas, Lúcialima, Missa in albis, Irene ou o Contrato Social;* os livros de contos *Dores, O amante do Crato* e a peça *Madame.* Em 2002, recebeu o Prêmio Camões".

[76] No Anexo A, é possível visualizar a disposição ilustrativa do painel no texto de Maria Velho da Costa.

> **Onde o meu bafo no primeiro espelho, ou os vapores, a nossa humana névoa ao nascer donde tudo emerge**. Também nasceste. Em que corpo nascente? (grifos nossos) (p. 13).

De fato, o tom memorialístico permeia o discurso do enunciador, que indaga o eu, o passado e o presente. O texto parece assumir uma conotação autobiográfica, cujo ato de escrever se torna um ato de conhecimento do outro e/ou de si, através da identificação do tear-escrita-caligrafia, que se (ins)creve nas primeiras palavras RE*CONHECER*-**TE-IA**, e ecoa, qual círculo que se fecha ou o desenho entre o traço gráfico e o signo, em "refiz o traçado de meus passos, a caligrafia inscrita no derrube das pequenas ervas, líquenes do chão de verão, o esmagamento inadvertido dos insectos benignos, os sinais da abstração da dança leve" (p.16). Assim, estabelece-se o extremo do segundo momento do texto, cuja primeira digressão imaginária é afastada e o olhar do enunciador passa a dar enfoque ao objeto-tema de forma mais contundente.

É possível observar que, no princípio do texto, o enunciador parece discorrer sobre a infância, distante, porque há muito tempo esquecida, mas, com algumas cores ainda presentes nos registros da memória. Desse modo, a memória assume o formato do sentido da visão, sendo o espelho uma alegoria do reflexo investigativo das imagens da retina da memória ["Onde o meu bafo no primeiro espelho, ou vapores, a nossa humana névoa ao nascer donde tudo emerge" (p.13)]: lembranças enevoadas de luz, como tudo o que é novidade, ou abrumadas de sombras, como tudo o que se percebe perdido ou confuso, pela linear distância estabelecida pelo tempo. Assim, o enunciador parece querer mapear poeticamente o que, apesar da passagem do tempo, pode ser tocado pelo imaginário da infância, como a perda dos primeiros medos, as cores com as quais o mundo era pintado, ou mesmo perceber essa mudança pela continuidade de algumas impressões, como a felicidade (passado-infância-ilusão) e a infelicidade (presente-maturidade-realidade). Nesse aspecto, na tentativa de recompor o passado e as imagens pouco alicerçadas que o presente esconde no íntimo da

memória, o enunciador tenta resgatar, em flashes do passado que se entrecruzam ao tempo enunciativo, aquilo que resta vivo da infância, repleta do imaginário e do fantástico:

> mas o meu era pequeno, eu tinha grandes visões das mais domésticas coisas, susto. Bruxas aladas como morcegos rufavam de noite contra as janelas altas. Era um som que eu via. Os focos de luz deixados a acompanhar-me desenhavam sobre as paredes os lombos de animais móveis lentamente, ou trémulos. Os meus punhos abandonados de um dedo branco que eu já podia cingir afastavam-se para muito longe de mim e eram gorros de gnomos malignos que escalavam sem rumor as faldas da cama. Os soalhos gemiam, havia derrame das águas como passos sobre as lajes além, as vozes dentro, o vento. Desmesurados os olhos então viam. Ninguém vinha. Era feliz, então? Era feliz. (p. 13).

No âmbito ficcional, é através de um discurso de aparência autorreflexiva que Maria Velho da Costa atualiza a tapeçaria de Cluny. Contudo, o fluxo de consciência é descontínuo, pois emula o jogo de anacronismos estabelecido pelas imagens evocadas da memória e os juízos de valor do presente, e cujo registro verbal obedece ainda ao modelo de sintaxe tradicional.

> Pela manhã as manhãs eram dum branco azul, chovia ainda, eu lembrava que haviam passado pela vidraça os teus cascos de oiro, que era o teu corno doce que sondava os estofos e os adejava na noite, que era o teu vagir pianíssimo que lufava sobre as velas, a tua garupa nevada e tremente que enfunava as lombas das sombras. Animal matutino, estavas tu do outro lado do medo? Era por essas cerdas de asa que se abriam festivos os olhos e se abriam aos corpos bons braços pequenos? Assim era.
> Esqueci-me muito.
> O meu corpo mudou e com ele a separação exacta das trevas e da luz. Eu podia andar e não foi mais por indícios desses que padeci ou me gozei das coisas (p. 13).

Entretanto, os signos visuais que compõe concretamente a figuratividade da tapeçaria surgem bastante nítidos em certos momentos do texto, confirmando a proposta de leitura interdiscursiva. Assim, em concordância com a perspectiva editorial, a tapeçaria está inserida dentro do texto, mas não somente pela alusão intertextual da escrita enunciativa, como também pelo suporte à ilustração da tapeçaria entre as páginas do livro, de modo que, em *A Vista*, percebem-se nuances evocativas da imagem da dama que sobre si apóia as patas do

unicórnio, que, por sua vez, observa a própria imagem refletida no espelho que esta sustenta em uma das mãos, enquanto acaricia o chifre do unicórnio com a outra. Entretanto, conforme o direcionamento editorial, que não permite a descrição direta do painel da *Licorne*, a voz enunciativa atualiza a tapeçaria, cujos desvios possibilitam o surgimento de uma nova tessitura, novos matizes sobre o modelo posto:

> inscritas no tear que me ocupava as mãos as hastes floridas revelavam-se a minha própria suspensão, a malignidade dum olhar embevecido com os seres e intocado da restrição ou temporalidade das almas, do humano ver. Eu nada preferia. Não podia ser vista. Como um hímen translúcido, o desenho do meu nome e os contornos da memória do meu corpo fechavam-se sobre aqueles em quem mais me amava, sem que eu nada pudesse fazer ou desejasse já [...] Mas eu não podia abdicar da maneira como vogava no contentamento, certas estações. Tinha uma grande sabedoria da passagem dos animais e dos sons, a pelagem da lebre e o irisado das conchas, vieiras, à fixidez da heráldica, o campo ornado – a natureza era bela e boa a promissão dum outro olhar e todos os espelhos me eram lugar do legado dos amantes poderosos, inclinados ao desamor dos homens e à propagação dos bens. (p. 14).

E ainda,

> a vegetação era delicada, de pequenos pomos, pétalas, animais imponderáveis, suspensos. Era chegado o tempo de dar sinal da tua avidez branca? Do teu desejo de solilóquio com a minha recuada pureza, o negrume do branco que freme? (p. 16).

Assim, como podemos perceber, o tom da diegese enunciativa do texto enseja transmitir uma imagem profunda de um eu interior em conflito, cuja causa possa estar no Amor, pela alusão da epígrafe inicial do texto, a exemplo da imagem mítica de Eros, infante, que recebe uma venda sobre os olhos, como na pintura *A Educação do Amor*, de Ticiano.

Contudo, a poeticidade lírica do texto demanda da conjunção entre a caligrafia visual e rítmico musical no processo de leitura, alicençando-se também no imaginário lúdico do tempo da leitura e do tempo da écfrase diegética. Os movimentos rítmicos do texto, entre os limites

do passado e o presente, das palavras (*enargeia*) e das imagens (*eckphrasis*), e entre a tapeçaria e a literatura, despertam, também, os sentidos do leitor para o diálogo interartístico. Nesse aspecto, o sentido da visão, problematizado ficcionalmente em *A Vista*, assume a aparência de outros sentidos, configurando outros modos de ver, ou seja, a visão através da visão-audição [“Era um som que eu via” (p.13)], da visão-olfato-tato [“alguns dias acordava-se de manhã e o ar era ainda como um focinho húmido, rosado, desvanecido longo” (p. 13)], e da visão-tato [“Eu amava os animais muito jovens e olhava-os nos olhos. Breve eles me tocavam com a língua como se falassem e eu aprendia que isso era ainda olhar” (p. 14)], possibilitando a ênfase delineativa do ver segundo o olhar do imaginário:

> as copas das árvores assentavam no ar com uma grande certeza e parecia então que estava invertida a fixação das coisas – brotadas do ar, as árvores iam até ao chão buscar-nos de baixo da terra e eu via essas raízes como tentáculos benévolos, a cor sanguínea de grandes veias que havian de ter por debaixo do solo (p. 13-14).

Desse modo, o enunciador passa a questionar sobre a essência fenomenológica do sentido da visão, mediante sua prevalência no tempo-memória e o ocaso das coisas, dos seres e da consciência da efemeridade de si próprio [“Aprendendo as lágrimas, o desaparecimento regular dos seres ou amantes, mortos, dizia-me da cegueira e da brevidade do meu próprio tempo” (p. 16)], cujo esquecimento poderia aludir à própria cegueira [“...o meu corpo via o que sabia. Via-se. Era isso uma cegueira?” (p. 14)]. De fato, percebe-se que, na fusão desses horizontes de expectativa, a palavra e a imagem dialogam simultaneamente por intermédio do olhar do enunciador a transpor a vidência onírica do passado sob a perspectiva do presente.

Por conseguinte, em função do constante movimento oriundo da imanente necessidade de se estabelecer ecos entre as imagens do passado/presente e do visto/escrito na tapeçaria/texto, o enunciador inclina-se para a natureza visiva do painel, delineando os limites de um novo curso ao enunciado. Nesse ponto de vista, surgem elementos como a

luminosidade, o olhar, o ver, a aparente fixidez dos objetos, o campo ornado com aparência de ilha, na disposição triangular dessa imagem e do espelho, que une, de maneira picassiana, no texto de Maria Velho da Costa, dois tempos num mesmo espaço de representação, a escrita da memória e a escrita do texto:

> refiz então o traçado dos meus paços, a caligrafia inscrita no derrube das pequenas ervas, líquenes do chão de verão, o esmagamento inadvertido de insectos benignos, os sinais da abstração da dança leve. Eram muito regulares, afinal. Alguns haviam empedernido, a inscrição era muito duradoira e eu podia seguir no sentido inverso esses marcos deixados pela minha ausência, essa lavração em corpos onde, qual criança perdida, havia prevenido a hora dos regressos. Desolada, porém, pela sobreposição de tantos rastros, a duração da deriva, sentei-me. Procurei o recolhimento, mas o espaço em volta estava cheio de rumores e de intensíssima luz (p. 16).

Assim, é possível entender a tentativa de transposição do visível da tapeçaria no lisível da escrita, bem como perceber a força que impetra os sentidos misturados e suspensos, e igualmente atrelados aos múltiplos sentidos e olhares sobre a *Licorne* através do tempo. Explicita-se um momento de tensão interna através da busca pelo equilíbrio, ou pela compreensão racional, cuja lucidez havia sido transformada ou desajustada pela vibração colorida da tela no espelho retentivo da memória, que enfim acena aos embates da livre associação imaginativa, proporcionada pelo prazer fruitivo de *La Dame à la Licorne.* Assim, a escrita parece se tornar um debuxo do painel; em contrapartida, o painel parece ser também um retrato do texto:

> tudo estava feito, e mirificamente adornada como uma pequena ilha aérea, olhei-me no espelho. Aí estavas sobre o teu fundo de negros, o perfil da noite. Serenos os teus cascos imponderáveis neste regaço palpam apenas o veludo, o real encoberto. Ternamente poiso sobre o dorso muito frio a mão que nada pode mais que adornar a melancólica infinitude das tuas crinas de cristal. Te contemplas enfim onde eu me fixo na graça suspendida dos retratos póstumos, a votação à beleza. [...] Flutuei com esta ilha para dentro da memória de outros olhos, iluminura ou tecelagem rumo à pura cor, ao esplendor do negro, o castro sem adornos, pupila sacra do vero amor que

> cega nos espelhos face à face no outro, o olhar táctil, a vera pele do rosto, interna à comovida entranha. Isso o ver? (p. 16).

Contudo, como se a vencer um labirinto, a viagem da escrita deve chegar ao seu término, a fim de que outro ciclo possa ser iniciado. Então, o enunciador faz menção à problemática da atualização de leitura e seu suporte, contrastando-se com a representação e reprodução na mídia editorial. Nesse aspecto, através de um percurso metadiscursivo, o enunciador valoriza o *locus* de apreciação visual da tapeçaria em Cluny, onde se é possível contemplar a primeira imagem, cuja escrita busca refletir; onde, enfim, os olhos e os sentidos do leitor poderão abstrair os profundos e os íntimos mistérios revelados pela contemplação da *Licorne*.

> Guardada a desmesurada incompletude de todo o desejo nesse teu ânimo que a si mesmo contempla, ó cavalo dos ares, fidelíssimo apenas à visão que te semelha, a donzela oculta incólume aos caçadores ou amos, a mesma, senhora no teu bafo, vê. Alheio, o animal do poder desvia os olhos e empunha tripartidos os signos crescentes, lunares, os do nosso contato necessariamente ainda casto, a paragem. Cerrando os olhos há, porém, a possível transmutação de toda a cena, e tu, puro desejo, te alcandoras enfim nos meus joelhos ao lugar próprio, o corpo erecto do homem incriado. Exposta porém a tapeçaria dará sinal aos olhos vindouros do misterioso fulgor de todo o negativo percurso, a fixa razão de ser que sustenta os moradores tenebrosos na contemplação a um tempo deslumbrada e austera dum paraíso íntimo, possível (p. 16-17).

3.2. O TEXTO DE AUGUSTO ABELAIRA: *O OLFACTO*

O texto de Augusto Abelaira,[77] por sua vez, inicia com uma expressão <<BEM-ME-QUER, mal-me-quer...>> (p. 29), transmitindo a ideia de fado amoroso, que nos leva a pensar

[77] Dados do autor a partir da publicação de *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (SANTOS & COSTA, 2010, p. 157): "AGUSTO ABELAIRA [1926 – 2003] – Romancista e teatrólogo de grande originalidade, sempre

em enlace nupcial, sugerido nas possíveis elucidações sobre a *Licorne* ao longo de sua existência. Todavia, a leitura do texto vem confirmar que essa hipótese não passa de impressão, ou aparente ponto de apoio, pois o caráter de transposição intersemiótica de *O Olfato*[78] revela a abordagem de dessemelhantes nuances temáticas. De fato, a beleza graciosa da expressão inicial, seguida por uma citação versicular de natureza epigramática, transmite certa leveza musical, que permeia todo o texto, através da harmonia rítmica e sonora despertada pelas palavras. Desse modo, constata-se a conjunção mútua de um discurso bilíngue (francês e português) por meio do entrecruzamento enunciativo, estabelecido no índice intertextual das citações e, principalmente, pelo caráter de imbricação genológica (poesia-música-descrição ecfrástica), cultural (França-Portugal) e artística (pintura-literatura), como de fato se ratifica na iniciativa editorial da obra *Poética dos Cinco Sentidos*.

> <<BEM-ME-QUER, mal-me-quer...>> Dame de haut parage, fleur de beuté, à celeste visage, à maintien prude et sage, as pétalas que uma a uma arrancas à flor são todas iguais para os teus olhos, iguais como as teclas do órgão que tantas vezes dedilhas, mas bem diferentes pelo cheiro, gás ondulante que uma corrente de ar transporta, que penetra discretamente nas tuas narinas, que ao chegar às húmidas mucosas se dissolve aquático (p. 29).

Evidentemente, a passagem - *Dame de haut parage, fleur de beuté, à celeste visage, à maintien prude et sage* – celebra diretamente a visibilidade da tapeçaria de Cluny, como nos versos *"Ainsi le temps se coule, et le présent fait place/ Au futur impotun qui les talons lui trace./ Ce qui fut se refait; tout coule comme une eau,/ Et rien dessous le Ciel ne se voit de nouveau."* (p. 30). Assim, é possível entender que o enunciador anseie filtrar no seu discurso

atento à fatia urbano-burguesa da sociedade portuguesa, da qual foi crítico severo, sem esquecer a "graça nova" e ambígua que trouxe à ficção, nas palavras de Óscar Lopes. O crítico não deixou de apontar seu talento teatral, infelizmente prejudicado pela censura salazarista. Iniciou a carreira em 1960 com *Os desertores*, encerrando-a com *Não só mas também*, em 2004. Entre o dois livros brilha *Bolor*, de 1968 e, de José Cardoso Pires, *O delphim*, do mesmo ano, que podem significar o "maio de 68" na esfera da literatura portuguesa, obviamente impossível em outros domínios."

[78] No Anexo B, é possível visualizar a disposição ilustrativa do painel no texto de Augusto Abelaira.

o imaginário emblemático que percorre a história das tapeçarias de *La Dame à la Licorne*, a fim de que seu modo de ver, que se delineia através do sentido do olfato, transpareça igualmente puro e único. Nesse aspecto, obedecendo à expressividade visiva que emana do painel do olfato, o texto manifesta a prevalência de outros sentidos, configurando a aportagem de correspondências estéticas e/ou da "imitação diferencial", no âmbito da poética relação texto e imagem. Dessa forma, a tela que o texto evoca, a partir da recepção visual do enunciador-sujeito, denota a permuta actancial do tato, da audição e do olfato - sensações despertadas pela Dama a dedilhar o "teclado aromático", (ou seja, o diadema de flores que a Dama está a tecer, ou desfazer, conforme a visão poética do enunciador), - que se ampliam na dinâmica da totalidade visiva da cena, cuja hermenêutica do enunciador permite ordenar evasivas imagens (*eidos*), despertadas pelo contemplar do amplo e suspenso ecrã aromático, isto é, o conjunto formado pelos elementos icônicos do painel. Desse modo, as sensações olfativas e tácteis abstraídas no gesto delicado dos dedos da Dama nas pétalas das flores, como também as sensações olfativas, tácteis e auditivas provocadas pelo ar perfumado aspirado pela Dama e que lhe umedece as cavidades pulmonares, testificam não apenas a intersecção sensorial ["sentidos convergentes"] no plano da recepção estética (ver – escrever), mas um modo de ver que, nesse primeiro momento, admite dialogar com os demais painéis da série:

> <<Bem-me-quer, mal-me-quer...>> Tua voz melancólica, um som. Teus dedos que a flor destroem, um tacto. Teus olhos que lhe distinguem a cor e a forma, um olhar. Três sentidos convergentes, úteis, práticos, instrumentos essenciais da tua adaptação. Por que sem tacto, sem som, sem olhar que ideias terias do mundo? (p. 29).

Do mesmo modo, a expressão - <<Bem-me-quer, mal-me-quer...>> - repetida três vezes no texto, comunica o paralelo tríplice dos três sentidos principais que o enunciador elenca como

necessários para a compreensão do mundo (a visão, o tato e a audição), vindo a questionar a utilidade da sensação aromática diante dos insondáveis mistérios do universo, como buscasse perscrutar a metafísica do olfato [“Esse cheiro que das pétalas se desprende para que serve, dá-te alguma informação essencial acerca do universo, é absolutamente necessário para o conheceres?” (p.29)]. Entretanto, considerando a nulidade desse intento, o enunciador incide na evasão genológica da percepção olfativa, que circunda a órbita alegórica da Dama, permitindo-se investigar alusivamente sua substância criacionista e evolucionista [“Frágil, vazio, inútil sinal que pouco acrescenta à tua sabedoria, sobrevivência dos tempos em que, ainda peixe, mais do que os olhos era o olfacto que te guiava através do oceano. Mas sabes isso ou ainda te crês nascida de uma costela de Adão? (p. 29)]. Portanto, o enunciador desenvolve a racionalização dos sentidos do homem despertados pela tapeçaria, realizando um movimento de proximidade e distanciamento do painel (imagem – juízo), justapostos através de analogias associativas, oriundas do imaginário fruitivo de quem se deleita nos odores múltiplos das flores, como supostamente emanado no tipo de tapeçaria *verdures*. Assim, num primeiro momento, o enunciador se estabelece como primeiro interlocutor do texto, procurando exibir ao leitor essa proximidade e os caminhos de sua experiência estética:

> sim, cheiro de pétala, agora para ti apenas (apenas?) um pouco de beleza, recordação longínqua, fóssil vivo, luxo... Não. Isto ainda o não sabes, sobre os sentidos os teus livros ainda te dizem que a <<a vista e o ouvido servem a inteligência e a razão, e relacionam-se com o éter superior que sendo o mais subtil e o mais sublime dos elementos é também o mais nobre e o mais claro. Que vem a seguir o olfacto que dá a significação do ar e da força. Que o gosto serve perfeitamente para dar da água e da temperança uma significação apropriada. E que o tocar, mais sólido e mais pesado, exprime perfeitamente a terra e a justiça>>. Mas o tacto talvez nem seja um sentido, mas dos sentidos somente um simples suporte, já que, como os evangelhos, eles terão de ser quatro (29).

Então, objetivando apontar os “*instrumentos essências da tua adaptação”*, o caminho enunciativo (palavras) revela que o motor criador a movimentar o universo alegórico da peça

se sustenta através do entrecruzamento da força propulsora do mito (*ingenium* - imaginário) e da ciência (*techné* – tessitura). Desse modo, observamos que o enunciador exalta a aparência alegórica do livro como construção enciclopédica na série dos painéis da *Licorne*, demonstrando que o tipo de leitura verbal e visual se intercomunica nessa experiência de leitura/escrita, onde o silêncio do ver combina intrinsecamente a poética visual da imagem (*eloquens pictura*) e a poética rítmica do texto (*muta poesis*). Assim, percebe-se claramente que o direcionamento que passa a nortear a focalização enunciativa do texto se estrutura na passagem do *mundi ex machina* para o *scriptor ex machina*, sob a perspectiva de um discurso experimental a perscrutar a "arcaica memória à procura do tempo inicial" (p. 30), manifestando sua natureza metalinguística.

> Compreendeste?
> E no entanto... Porque mesmo hoje talvez não seja completamente exacto que o cheiro nada comunique. A ser assim porque continuaria o teu sexo a rescender? Porque esse aroma é uma linguagem que referencia algo, procura despertar a minha atenção, exprime-te, é poesia, ordena-me que me volte para ti, é meta-linguagem... Perfume que lá muito de trás (milhões de anos) te chama através do oceano do tempo para a origem? Mas a origem esconde-se ainda mais longe, não há aroma que tão longe te possa levar à célula inicial e tu ficas pelo caminho, já mulher, embora adolescente, apenas a alguns anos de distâncial lá onde o amor de um homem se fixou na tua memória. Jardim suspenso em que estás de pé ao lado tua aia e confessora, porque em Babilônia te achaste, terra prometida desse oriente cujo futuro se encontra no passado? (p.30).

Como é possível perceber, através do suporte intertextual e das impressões visuais e cenológicas do painel, a tapeçaria de Cluny é transposta ao texto com intensa descritividade ecfrástica, entretecida nas digressões do imaginário inventivo. O enunciador é consciente de que a plasticidade espacial do painel não é real, mas fantasiosa ["Na ilha afortunada e imemorial com a tua aia (haverá também aias no paraíso?), quem és tu que foste crescendo não a partir de um ovo, mas ponto a ponto, fio a fio tecida, primeiro um pé, depois uma perna, logo, outro pé..." (p. 32)], questão que também inclui a ausência de ponderações categóricas

sobre as verdadeiras origens e propósitos da peça, despertando, portanto, o interesse em desvelar os caminhos íntimos de sua feitura [“E nem isso, porque és incorpórea, o teu vestido não esconde um corpo, não há nada debaixo dele, mulher que foi surgindo num tear, écran onde se projectou a imaginação de quem te concebeu” (p. 32)]. Por sua vez, imerso na hermenêutica do caos ordenado dos signos icônicos e das várias reminiscências especulativas manifestas sobre a *Licorne*, onde somente o imaginário possibilita o preenchimento de certos vazios interpretativos, o enunciador tenta fixar o olhar através do suporte historiográfico da tapeçaria, fazendo emergir a presença da simbologia oriental, cujo estilo também precede de maneira inerente às razões explicativas da série como um todo.

> <<Bem-me-quer, mal-me-quer...>> a essa ilha longínqua levada por um perfume que dá a significação do ar e da força... Ah, mulher orgulhosa que ao Oriente foste buscar a tua ilha, Oriente que há milênios tantas vezes colocou, frente a frente nos portões das cidades ou nos selos, dois animais hieráticos separados pela árvore da vida, ah mulher vaidosa que te substituíste à perfumada árvore da vida, mulher sacrílega, a que cheiras tu? Mas não sabes também que se em vez de seguires para trás o perfume das pétalas, tens deixado que o vento te levasse para diante até o século XX poderias simplificar a tua peregrinação à ilha encantada e oval? **(**p. 30).

Em vista disso, como nos demais textos de *Poética dos Cinco Sentidos*, cujo pavimento florido é pintado como ilha flutuante, ilha de pele, ilha encantada etc., no texto de Augusto Abelaira, o “canteiro” aromático é “ilha afortunada, espaço sagrado, inviolável, paraíso, primavera eterna e florida” (p. 30), como também ilha oval, incorrupta e longínqua, porque representa um mundo idealizado, ou seja, o *locus* de uma beleza idealizada de mulher, que realiza uma espécie de viagem onírica sobre um tapete mágico, cujo perfume aromático das flores a suspende pelo espaço do maravilhoso. Por conta disso, o leitor passa a acompanhar bem de perto essa viagem enunciativa, cujo trabalho de atualização da *Licorne* pela

escrita/leitura labiríntica do texto vem fazer uma escala irônica pelos espaços e aromas do mundo contemporâneo.

> Bastaria consultares uma agência de viagens, inscreveres-te numa das muitas excursões que nos levam às Caraíbas ou Bali! E talvez na grande cidade turística onde te abrigassem, paraíso desenhado por engenheiros, a atmosfera te envolvesse de perfurmes novos, habilmente preparados a partir do petróleo, pois que as flores já não são necessárias! Novos perfumes desodorizando os velhos... Mais fácil? Mais difícil? Ou então: a própria publicidade te ofereceria produtos que em si mesmos contêm o mundo original, a frescura reencontrada das fontes, a eterna primavera, os segredos do amor e da vida. Um simples sabonete, uma camisa, um penso higiênico... Saberias então que o nosso mundo, este à beira do ano 2000, é tão admirável que a origem das origens já hoje a podemos comprar, ó invenção suprema! (p. 30 - 32).

Assim, num tempo onde o imaginário parece démodé ou supérfluo, onde a aparência do mundo é perene porque passa com desmesurada velocidade, onde o real ou o que dele se pode depreender é tão relativo, o enunciador precipita seu interesse sobre a imagem feminina do painel no âmbito da coisificação. O enunciador, atualizando os sentidos da peça, busca apresentar um *modo de ver* (BERGER, 1999) sob a perspectiva do homem moderno. Nesse intuito, de forma vertical, sente-se impelido a compreender a natureza representativa da imagem que lhe excita o olhar, inquirindo a respeito do fabrico da peça, principalmente enquanto objeto manufaturado. Nesse caminho, a tapeçaria e sua constituição iconográfica são pensadas, em termos de realidade e representação, imagem e idealização, concreto e místico, imanência e transcendência.

> Quem és pois que não foste tu que dirigiste os olhos para a coroa de flores que seguras na mão, quem és, cujo olfacto te não levou a parte alguma, para trás ou para frente, mulher que não tem olfacto, que és feita de lã e de seda, que não vês, que és apenas vista? E que, enredada em fios que se cruzam e descruzam, és somente mentira, imagem enganadora?
> Sim, onde está no tapete o cheiro do coelho, do carneiro, do leão, do suor da tua aia, do teu também? Onde está o cheiro que se desprende do teu púbis, mensagem doce? E o cheiro do unicórnio? A que cheira um unicórnio?

> Que fracasso, dame de haut parage, fleur de beauté!
> Mulher que tens apenas frente, que não tens costas, como não tem costas tudo o mais que te rodeia. Alegoria apenas. Alegoria que o tempo esvaziou, tu que estás aí muito mais para ser interpretada do que para existir. Sombra de outra coisa. Texto. Símbolo que já nada simboliza, perdida a chave (p. 32).

Como percebemos, de forma autorreflexiva, o enunciador textual indaga sobre a identidade da mulher retratada, o que vem a ser esse ecrã suspenso, e o que esse universo inventado seria para aquele que o projetou, desmistificando a problemática que envolve a obra de arte como *construção, conhecimento, natureza estética* (BOSI, 1991). Desse modo, as respostas direcionam para a compreesão de que a imagem exposta possui uma existência no nível da representação alegórica, porque, segundo a interpelação meta-compositiva, a tapeçaria é lã, seda, tinta, tecido. Assim, a chave necessária ao descortinamento dos sentidos do texto plástico seja encontrada justamente através da interpretação *fenomenológica e hermenêutica* (NUNES, 1999) da tapeçaria na escrita enunciativa, como jogo de xadrez, estabelecido no processo triádico de leitura: texto, leitor, leitura, ou tempo, imagem, memória etc. (JOUVE, 2002).

> Porque, apesar de tudo, eu ainda posso entender os frutos das árvores que te cercam e que te permitiram ler na natureza o pensamento de Deus. <<Que é um fruto se não a imagem de Jesus Cristo? A casca colorida e carnosa que o cobre é a sua carne visível, a sua humanidade. O interior que para o homem é alimento é a sua carne escondida. O caroço, a madeira da cruz em que o seu corpo sofreu.>> e os pássaros? <<Têm duas asas, assim como para o cristão há dois gêneros de vida, a activa e a contemplativa. As penas indicam os pensamentos do céu. Os matizes do corpo fazem-nos pensar num mar agitado, simbolizam o oceano das paixões humanas através das quais navega a Igreja salvadora.>>
> Mas tu? Nada simbolizando agora, objecto último que em si mesmo se esgota, simples imagem para os olhos (será a mesma, hoje, a tua cor, o tempo não a terá empalidecido?), o triunfo do olhar, mas não do teu. Do meu. Ou talvez: alegoria nova que o tempo te emprestou, que te emprestam aqueles que sempre procuram um pé escondido por trás da pegada (p. 32 - 33).

Enfim, esse mundo em evidência é, pois, uma convergência de mundos simbólicos: o mundo alegórico da tapeçaria e a alegoria do mundo da escrita. A leitura do texto provoca esse entrecruzamento de horizontes, porque ambos são figuras, fingimentos que evocam outras leituras. Assim sendo, o texto escrito é uma terceira dimensão, que se cruza na multiplicidade do olhar subjetivo de cada leitor. Portanto, o tapete tecido das palavras é outra pequena fagulha iluminada, considerando a possibilidade criativa da tessitura de tantos outros universos criados *ab ovo*:

> E agora, eu que a todos vos interrogo e que procuro a tua imagem no tapete... Não essa, visível, a fingir que vê e cheira. Não a outra, invisível, de quem segurou nas mãos os fios que te criaram. Esta, a que eu lá pus através da teia de palavras que no papel vou alinhando, palavras que não cheiram também, nem vêem, nem ouvem, nem sequer são de lã e de seda. Palavras que também nada significam, são somente para ser lidas.
> Por ninguém (p. 33).

3.3. O TEXTO DE NUNO BRAGANÇA: *O GOSTO*

O texto do escritor Nuno Bragança,[79] até agora, considerando-se a sequência estabelecida na publicação de *Poética dos Cinco Sentidos*, é o que mais parece aproximar-se de uma abordagem essencialmente diegética. Como pudemos apontar, os textos anteriores, além do texto de José Sarmago, que faz parte do exame principal desse estudo e que será analisado *a posteriori*, parecem mais inclinados às evasões que a experiência contemplativa

[79] Dados do autor a partir da publicação de *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (SANTOS & COSTA, 2010, p. 159): "NUNO BRAGANÇA [1929-1985] – Romancista e contista, publicou, entre outros títulos, *A noite e o riso* (1969), certamente seu principal romance, e *Square Tolstoi* (1981). Cinéfilo entusiasmado e amante do boxe, sua obra se configura como uma das mais importantes e inovadoras da prosa portuguesa do século XX. A editora Dom Quixote editou, em 2008, um volume com o todo de sua produção, intitulada *Obra Completa*."

das tapeçarias produzem no imaginário do escritor, sem tenderem ao gênero ficcional, como o conto propriamente dito. Assim, a presença da dinâmica experimental nesses textos é também uma característica muito marcante, pois, de modo semelhante, tendem a direcionar digressivamente a tessitura literária para as origens da tapeçaria.

Por outro lado, percebemos que *O Gosto*[80] prestigia o leitor com o brilhantismo particular de uma história bem arranjada, estrutural e temáticamente, vindo a intensificar o ponto de vista experimentalista com o qual a crítica avaliou o conjunto de textos de *Poética dos Cinco Sentidos*. Por conseguinte, dando continuidade à proposta de leitura visual do painel da *Licorne* sob o *modus operandi* da escrita literária, Nuno Bragança erige uma intrigante e atraente tessitura narrativa, tanto no âmbito da linguagem, quanto no âmbito diegético, e, nesse aspecto, percebemos que o autor não se preocupou em transpor no texto *O Gosto* a obra modelo, ou seja, a tapeçaria de Cluny que representa o sentido da gustação, de forma tão direta ou obsessiva, como é possível verificar nas outras escrituras de *Poética dos Cinco Sentidos*. Desse modo, comprova-se a liberdade e o modo de ver particular com os quais cada um dos autores selecionados demonstrou seu olhar sobre a série do Museu de Cluny.

Podemos afirmar que a estrutura formal de *O Gosto* apresenta a dinâmica de dois movimentos narrativos, como metáfora dos ventos contrários na tapeçaria da *Licorne*. Esses movimentos se entrelaçam no programa narrativo do texto de Nuno Bragança, mesmo que tencionem constituir certa independência performativa no parâmetro estético e narrativo. Assim, de um lado, como metáfora do unicórnio, o leitor é brindado com um relato profundamente fantasioso, cujo ritmo ziguezagueante se aproxima de um imaginário surreal; do outro, como metáfora do leão, o leitor se percebe diante de outra focalização narrativa mais racional e objetiva. O reconhecimento dessa estrutura dualista somente é percebida no

[80] No Anexo C, é possível visualizar a disposição ilustrativa do painel no texto de Nuno Bragança.

final do texto, principalmente com a evidente presença da mudança do tipo de fonte escrita (*itálico*), caracterizando com nitidez a transposição de um discurso para outro.

Nesse sentido, o primeiro movimento de *O Gosto* pode ser resumido da seguinte forma: Jorge, como narrador-protagonista, narra a um interlocutor desconhecido uma experiência amorosa e seus desdobramentos. Quando completara pouco mais de dezoito anos, Jorge conta que, durante suas férias, conhecera uma familiar inglesa que viera a passeio a Portugal. Com essa mulher, aparentemente dez anos mais velha e tia do narrador-protagonista, o então jovem rapaz tivera uma única e inesquecível noite de amor, da qual viria a nascer uma filha, que, por motivo da morte da mãe, o narrador afirma saber de sua existência por meio de um bilhete, tempos depois. Entretanto, o leitor irá notar que, para além das complicações de uma relação incestuosa, o paulatino descortinar da história, bem como os delineamentos linguísticos, promovem o verdadeiro sabor dessa fábula:

> AGORA cale a boca, escute só. Não peço mais nem menos. Essa sua fronha: conheço-a, não tem dúvidas. Nem que seja de outra encarnação, em animal talvez. Não esturre. Eu queria era dizer que a sua cara é de quem entende, mesmo nas entrelinhas do que a gente vê à volta.
> Oiça então: desde que eu vi aquela dama que todo o corpo se me encaracolou. Assim à tigre antes de gazelar-se. Eu tinha dezoito anos e pincel para águas-fortes: é pastoreio áspero, reguila. Até então, Mulher era bicho a decifrar e espalhadíssimo, em muitos corpos diferentes. Agora, todo esse panorama se apertava como um telescópio que se encaixa. Restava só aquela, mas em que concentrado. Eh, moço. Não sei se é sempre desse modo em todo o começo. Uma fervura assim, do alto às baixas.
> Três semanas de fogueira em mata seca. E o que eu dizia pelos olhos: verdadeiros tiros de rebarbas várias. O raio é que resvalavam, andorinhas a chaparem-se num paredão do sorriso dela. Mas um sorriso que era tão de ir ter com ele. Um sorriso de verão – sabe como é? Quando a luz da tarde começa a dar a volta? Ora entre ela e eu – a impedir passagem, digo – não havia mais que aquelas frases enforcadas no dia do nosso encontro. <<Este é o Jorge. Jorge, cá está a tua tia. A tua tia de Inglaterra.>> (p. 37).

Como é possível verificar, o narrador solicita a atenção ininterrupta do personagem-ouvinte, repetidas vezes ao longo de sua exposição. No excerto acima, o narrador declara que seu interlocutor possui certo olhar periférico, capaz de observar aquilo que se movimenta ao

seu redor; assim, levando-nos a crer que, diante de uma abordagem associativa com a tapeçaria de Cluny, o enunciador procura dar importância aos objetos icônicos que circundam o cenário das figuras principais *La Dame à la Licorne*. Nesse aspecto, o narrador-personagem enfatiza que a postura receptiva do seu interlocutor imediato é um requisito indispensável para que compreenda, nas entrelinhas da tapeçaria encarnada (a fábula), a transformação zoomórfica do personagem, símbolo não somente da virilidade instintiva do unicórnio, mas, sobretudo, dos efeitos da atmosfera sombria e impressionista que permeia todo esse relato.

Paralelamente, obseva-se que o tratamento com a linguagem exprime também uma dupla finalidade, no que tange à dinâmica narrativa e semântica do texto. Sob a ênfase dos contrastes, a escritura é organizada através da concatenação enunciativa de períodos curtos e demasiados longos, intercalados pelos sinais de pontuação (vírgulas, hífens, pontos de interrogação, dois pontos, parênteses, travessões), que proporcionam tanto o resgitro do matiz impressionista da linguagem, quanto a profusão enunciativa do diálogo em solilóquio do personagem-enunciador, pois, como declaramos anteriormente, é exigida do enunciatário a posição de atento ouvinte, muito embora não passivo observador.

Assim, a história vai ganhando vivacidade, como às pinceladas que um pintor aplica sobre a superfície planar de uma tela, ou talvez como os desenhos cinzelados pelos sulcos na superfície metálica da gravura de água-forte, evocada no texto, ou, então, como as linhas tecidas pelos pontos, nós e arremates da agulha e dos fios de lã, seda, prata ou ouro sobre uma urdidura, ou, enfim, neste caso específico, como as linhas de um tecido verbal, cuja teia narrativa vai enredando literalmente o leitor. Dessa forma, o retrato dos protagonistas, e a trama da história adquirem pouco a pouco contornos formais no imaginário do leitor, cujo perfil também é delineado na história, e, principalmente, acaba sendo nela (ab)sorvido.

Contudo, é preciso destacar, ainda, que, em nível de linguagem, o tempero ideológico promovido pelo intenso repertório de expressões metafórias conferem ao texto sua

identificação com a cultura portuguesa, a exemplo dos ditos e expressões populares tão intrínsecos ao enredo e à escritura do romance *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago. Contudo, somente no final do texto, no segundo movimento, é que o leitor vem a descobrir que os personagens (o narrador e o interlocutor do primeiro movimento de *O Gosto*), são ambos portugueses, fato também desconhecido mas já conjeturado pelo narrador-protagonista do primeiro movimento [“Essa sua fronha, conheço-a não tem dúvidas” (p. 37)]. Além disso, o leitor também será informado no segundo movimento que, ao contrário dos eventos vivenciados em Portugal, o contar da história se desenvolveu num pub de Londres, no ano de 1964, e que o idioma hipotéticamente usado entre ambos seria o inglês. Entretanto, o narrador-protagonista do primeiro movimento discorre com seu interlocutor como se estivessem se comunicando em português, o que de fato não ocorre. Julgando interagir com um nativo de Londres, o texto nos leva a entender o porquê de Jorge fazer inúmeras recorrências à atenção do ouvinte para sua história, como se estivesse preocupado apenas com que seu interlocutor não perdesse o fio narrativo. No desfecho, quando se inaugura o segundo movimento de *O Gosto*, através da inversão dos papéis, isto é, o interlocutor-ouvinte passa a assumir o papel de narrador de todo o texto de Nuno Bragança, percebe-se que Jorge, agora personagem, fica surpreso ao tomar conhecimento de que interagia com um compatriota, e, sem se despedir, tenta sair às ocultas, misturando-se entre a turba embriagada dos frequentadores do pub. Assim, em se tratando do exame textual de *O Gosto,* vemos a presença desses inúmeros elementos entrelaçados ao trabalho de escrita de Nuno Bragança, que buscamos realçar nas seguintes expressões:

> Bem. Honestamente: não sei como foi que me encontrei já fora da cama, no meu quarto ainda todo com **decorações de puto-há-pouco**. Saltado em pé para o assalto. Isto é: de corpo a prumo e às ordens daquela minha parte que, a dar-lhe para isso, **é um verdadeiro braço de profeta apontando os rumos**. Não leve isso em conta de bazófia, é um favor que peço. Entrei no quarto dela **como um faquir a passear as lâminas**. Quando acordou

> completamente já eu estava **no quente do por dentro dos lençóis**. Primeira malha.
> (...)
> Eu fui logo de baque inteiro pelo olhar. Primeiro, olhos nos olhos. Mas logo a seguir, toca a baixar a mira. Fiquei a disparar as vistas na boca dela. E pelo seguinte: **desvia-se um olhar, mas não se tapa a boca quando a fala é o bombeiro de piquete**. Ora naquelas posições, quanto mais silêncio mais tudo se esbraseava. Não? (grifos nossos) (p. 38)

Evidentemete, o narrador-personagem vai intensificando a descrição dos detalhes de cada cena, acompanhando-os com juízos de valor pouco sólidos, que procuram menos justificar a ideia de imaturidade sexual, mas, sobretudo, estimular a sensibilidade erótica do seu interlocutor, já mais próximo do *voyer* do que propriamente do ouvinte. Todavia, como é possível notar, o narrador apela frequentemente para a participação desse ouvinte imediato, a fim de que este concorde com as sutilezas dos fatos a si revelados. Desse modo, percebe-se, pela voz enunciativa, que o interlocutor não se demonstra convencido por completo, especialmente nos momentos em que o tom confessional de determinadas cenas parecem desenhadas com um traço demasiadamente exagerado. Assim, quando se intui que o interlocutor deseja fazer alguma ressalva ou indagação ao narrador, acaba sempre emudecido:

> pois é, mas veja só. Eu estava à espera dum discurso de moralidades, essa loiça das Caldas em que os instalados fingem acreditar para rasteirarem desacautelados. Até me ria com a idéia de uma faladura dessas. Estava bem perto de aquela criatura era tão bonita que tanto acreditava nisso como eu na minha avó. Ora o que ela ripostou deixou-me mesmo encarangado como quem se espalha num montão de neve. E disse-me só o seguinte, em resumido: tinha topado muito bem que me aquecia, isso até a fazia rir de graça que lhe achava – esta a ver? E mais: não tinha nada contra o darmos o pé de cama, desde que a família não soubesse. Que sabendo havia de levantar uma destas poeiradas. Ela já conhecia Portugal. E era exactamente esta prendada Pátria o osso de sarilho, para variar: sempre que Portugal dá em atravessar no trilho dum português, há bronca: é coisa mais que vista. Está certo, não interrompa que eu não vou largar o fio (p. 38).

De fato, compreendemos que a focalização em primeira pessoa, o ponto de vista do interlocutor, a estrutura narrativa e a abordagem linguística, tão característicos desse primeiro movimento de *O Gosto*, atuam em conjunto, como os ingredientes de uma receita culinária.

Certamente, esses elementos encontram o ponto certo, harmonizando-se na tessitura diegética, a fim de favorecer uma agradável apreciação do texto, como se pode depreender na metáfora do leitor e da leitura engenhosamente alegorizados em *O Gosto.* Ao mesmo tempo, é possível verificar que o sentido da gustação é urdido através da roupagem alegórica dos instintos libidinosos, expostos com êxtases minuciosos por parte do enunciador-narrador, dialogando, assim, com a temática interpretada no painel modelo da *Licorne*, ou através da reminiscência imagética da série *Hunting of the Unicorn*, exposta no Museu Metropolitano de Nova Iorque (Cloister).

> Sei que esse levantar de braço abriu à vista a penugem do sovaco: uma leveza que só coisa de ave. **Foi aí que a boca me arrastou, a nunca mais largar a caça dos sabores que pressentia nela**. E tantos que eles eram, chefe. Há coisas mesmo de danação. Ou serão receitas de anjo? Você sabe distinguir uma ovelha de outra, num rebanho? O que eu conheço (porque aconteceu) é que **os instintos deram-me nessa noite a pontaria sem oscilações** de mais que meio milímetro. **A partir daquele abocanhar foi como se tomar os gostos dela fosse a minha incubência única ao vir ao mundo**. Mas olhe: que coisa em crescimentos tão seguros e harmonizados.
> Fiquei abotoado até o pescoço, para não dar erros quanto às minhas intenções: **aquele meu pijama era de Vênus**, nada menos. E a ela, só despi a camisa de dormir quando já estava oficialmente aceite que o corpo havia de estar todo disponível para aquele meu artesanato. Assim corri ao longo e ao atravesso dele – norte a sul e leste a oeste. Mas sempre a recuar cabeça para sobrevoo, quando me aproximava da zona do sabor mais íntimo e definitivo. **Era a segura maneira de dizer onde parava o fruto da árvore que eu andava em transes de abanar** (grifos nossos) (p. 40).

Em suma, verificamos, no discurso enunciativo, a insistentemente demarcação associativa entre o sentido da gustação e o instinto sexual. Em vista disso, procura-se pintar a intensa inclinação libidinosa do narrador quando jovem. Desse modo, evoca-se a imagem do jovem unicórnio, de fato, presente entre os animais que circundam a composição cênica da tapeçaria de Cluny.

> Só a soltei quando foi ocasião de ela cair de lado, como se os sentidos lhe tivessem sido expropriados. Sentei-me nos calcanhares. Como é que eu tinha

> agüentado aquilo tudo sem explodir em baixo? Jovenzito que era, para mais. E então se aquele batuque me tinha carregado o lança-chamas. Mas agüentei, e coisa boa foi – ou talvez a pior. Isto na vida é sempre cara ou coroa. Mas quem distingue às vezes uma doutra?
> Ao fim de um tempo curto sentou-se ela. Sem nada a declarar. Estendeu a mão para desapertar-me dois botões do pescoço, e logo eu me despi todo como quem vai salvar um afogado à séria. Ela olhou-me o tempo de sorrir-me ao corpo inteiro, que eu lhe apresentava, em primeira mão dum ardimento assim. Depois virou-me as costas, apoiou-se nos cotovelos e joelhos. <<Vem>>, que disse. Em inglês claro (p. 41).

Vemos, então, que a estrutura cronológica desse primeiro momento de *O Gosto* é manipulada para se alcançar o clímax narrativo almejado. É importante lembrar que o narrador vai construindo esse efeito, como nas metáforas do jazz [“Já ouviu uma boa sessão dum certo jazz? O solo que é o último, que puxa pelo desencadear de toda a instrumentação para o final? (p.40-41)], da pesca [“Como um peixe, que lhe digo. Foi muito ao poucochinho passo a passo que a vim puxando à minha embarcação” (p.41)], e da ópera [“O grito dela começou numa surdinazinha tão jeitosa que era de mal adivinhar, de um homem perguntar-se <<É mesmo? É?>> Depois subiu aos lanços, como na ópera. Um girandolar final que fica na memória” (p. 41)]. Assim, como em outros lances do texto, no clímax, a tapeçaria da *Licorne* é sugerida indiretamente, porém com maior relevo, através do desenho de uma mulher nua e um unicórnio, estampando o lençol:

> tomei-a como se me dava. Agora o caminhar era só meu. Todo o desprovimento e a carência que uivavam no meu estou-aqui: aquele prolongamento do meu corpo tinha mandado para cobrar juros: tantos os vencidos naquela verdadeira espera como muitos outros, anteriores. De certo modo, era mesmo como se eu explorasse um território que até então só conhecesse de tropeço. Eu invadi com o sem perdão de um estoquear à morte. E mantive a ofensiva até desmoronar de novo o que fosse barreiras. Sem premeditação do género assim-é-que-se-faz. Também que apanhei um brinde: no desabar daquele segundo gritar dela, veio o *morder*: dela. Quase me desfiz de mim no que dei em remate. E à medida que chegava ia abrindo os braços – ou como quem corta a meta ou em crucificado: você resolva qual. E o olhar foi-se-me voltando, fixo na estampa que havia por cima da cama: uma mulher nua com um unicórnio. Essas duas figuras entraram para ficar no meu lembrar daquilo tudo (p. 41- 42).

Destarte, essa história é concluída pela gravidez e morte da mulher, levando-nos a interpretar esse fato como uma espécie de purgação moral, porém, observamos que o narrador dá pouca importância a esse detalhe. De fato, o enunciador conclui sua fábula destacando o sentimento de aprisionamento licencioso, oriundo daquele noturno *affair*, pois logo se percebera condenado a não se satisfazer com outra companheira. Desse modo, podemos entender que o texto de Nuno Bragança se distancia da poética do amor cortês, muito evidente de *La Dame à la Licorne*, aproximando-se da tapeçaria *The Unicorn in Captivity* e dos temas do "caçador caçado" e da "caçada mística" (GUERREAU, 2002). Segundo admite o narrador, a partir do enlace ocorrido, seu desejo se manteve condicionado ao anonimato, devido à distância submetida pelos amantes. Contudo, no âmbito do desfecho narrativo, o narrador confessa que, em função da morte da amada, é informado por uma carta lacrada que aquela intensa virilidade da juventude plantara frutos, mas, convencera a si mesmo em não assumir a paternidade:

> quem lesse a carta percebia que tinha sido escrita com muita confiança, sei hoje lá em quê: que aquilo caiu-me em cima como um pedregulho mais que à conta. Usei essa carta apertada ao corpo, e dia e noite. Até que uma manhã puxei-lhe fogo. Guardei só esta foto, que já tinha.
> Aposto que você adivinhou porque é que fiquei por onde estava, bem calado. Aos dezoito anos, uma coisa assim? Amigo? Diga-me se eu estava em condições de ter uma filha? Quando a única razão que me podia então prender a essa criança era a esperança de ver nela ir aparecendo a mãe (p. 43).

Desse momento em diante a tessitura diegética de *O Gosto* assume um diferente compasso. A escrita passa a ser grafada em estilo itálico, demonstrando que esse espaço se distingue do anterior. Como já adiantamos, ocorre uma inversão narrativa, configurada através da mudança do narrador. Desse modo, o leitor irá perceber que há a conjunção de duas histórias, sobre a mesma superfície textual e temática, caracterizando o que se denomina de *história enquadrada* ou *frame story*:

> ***frame story*** *also called frame tale [traslation of German Rahmenerzählung] Overall unifying story within which one or more tales are related. In the single story, the opening and closing constitutes a frame. In the cyclical frame story – that are externally imposed and only loosely bind the diversified (Shahrazad) avoids death by telling her royal husband a story every night and leaving it incomplete, is an example of a frame story. Other frames are an integral part of the tales, as Giovanni Boccaccio's Decameron, in which the stories are woven together by a common theme. Another famous example is Geoffrey Chaucer's The Canterbury Tales, in which the pilgrim-age frame brings together the varied tellers of the tales* (MERRIAM-WEBSTER'S ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE, 1995, p. 431- 432).

Portanto, o segundo movimento diegético de *O Gosto* emoldura o primeiro – a narrativa enquadrada, cujo ritmo é marcado pela ansiedade do narrador-personagem, que interrompe seu relato bruscamente, ao entender que ambos eram portugueses ["Quando o homem se calou, fê-lo com a brusquidão com que tinha começado a desfechar aquele relato ao descobrir que eu também era português" (p. 43)]. Porém, agora, Jorge é visto pelo olhar do outro, que nota nele as marcas de alguém que, de fato, padecera de um sofrimento muito intenso. Esse detalhe nos força a fazer nova menção à tapeçaria *The Unicorn in Captivity*, onde o unicórnio exibe as feridas deixadas durante a caçada. Contudo, curiosamente, o olhar enunciativo revela também um diálogo com as artes plásticas, através da comparação estabelecida entre a imagem pintada de Jorge e um retrato a óleo:

> fiquei olhando a forte palidez e o rosto de maças salientes com a barba rala. Era indiscutivelmente uma pessoa devastada. Pareceu-me uma figura arrancada a um quadro a óleo, no sentido literal do termo: arrancada por rasgamento ou corte da tela em volta. Pedi mais duas canecas da cerveja morna e quando o encarei de novo estava em pé, lançando xelins na mesa (p. 43-44).

Como é possível analisar, essas histórias se inter-relacionam, interpenetram-se, a fim de preparar a imbicação do término comum desses movimentos: *o grand finale*. Assim, a história moldura completa os possíveis vazios deixados pelo primeiro narrador, acrescentando outros

nós, que rapidamente são solucionados por meio de um ritmo narrativo semelhante ao do gênero policial.

> Devolveu à carteira a foto da mulher que fora loira, e tivera um sorriso de verão à tarde. Antes de eu dizer fosse o que fosse, sumiu-se pela porta fora. Levantei-me, inteiramente decidido a não o deixar escapar assim. Mas fui esbarrar num grupo já bebido, homens empurrando-se uns aos outros, rindo. Furei por meio deles com dificuldade. Já na rua, vi o vulto magro que eu perseguia flectido para entrar num pequeno Hillman, estacionado a uns cem metros e de farolins acesos. O carro arrancou imediatamente na minha direção. Pude ver então que quem o conduzia era a mulher da foto, apesar de ela não estar sorrindo nem um pouco. Na parte traseira do carro, uma rapariguinha duns seis anos seguia de pé, agarrada ao enconsto do banco dianteiro. Não me foi possível ver qual a expressão do homem, porque a cabeça da mulher estava de permeio ao passar do carro.
> Rodei sobre os calcanhares e reentrei no pub, cujo nome nunca poderei esquecer por motivo de outras circunstâncias. Isto era em Londres e 1964 (p. 44).

Podemos concluir, então, que Nuno Bragança propõe uma profunda hermenêutica da recepção estética, através da metáfora do processo de leitura, que associa a fenomenologia do olhar ao poder fruitivo do contar histórias, cuja participação do leitor deve ser constante e ativa, como “agulha a fechar o ponto” (p. 43). Nesse sentido, o narrador e a estrutura diegética corroboram, direcionando os caminhos fruitivos da história ao leitor, que deve ser capaz de realizar um mergulho profundo na atmosfera fabular, a fim de desvendar novos horizontes interpretativos. Assim, o texto de Nuno Bragança se configura como um exemplar *sui generis* da literatura contemporânea, através da concatenação de uma narratividade supostamente fragmentada, e, principalmente, por meio de uma releitura que supera a tendêndia contemporânea da paródia (HUTCHEON, 1985). Enfim, podemos analisar em *O Gosto* que o jogo intertextual dá suporte aos desvios com relação à tapeçaria de Cluny, justificando a possibilidade do infindável renascimento de uma obra a cada leitura, como prescreve Leila Perrone-Moisés: “toda história é uma leitura do passado. Na história literária, a leitura é constitutiva do fato, já que os fatos literários (obra) só encontram sua realização plena na

leitura; eles são propagados para (re) acontecer na leitura, criando sentidos que renascem e variam a cada época" (1998, p. 59 - 60).

3.4. O TEXTO DE ANA HATHERLY: *O TACTO*

Em princípio, através da leitura do texto de Ana Haherly,[81] poderia-se aludir que o modo de ver do enunciador tenta transpor ao texto escrito o tema expresso na tapeçaria de Cluny, de acordo com a constituição iconográfica do painel, conforme detalhamos anteriormente; no entanto, a leitura de *O Tacto*[82] demonstra que o ponto de vista fruitivo do enunciador expressou uma preocupação de outra natureza, ou seja, o veto que proíbe ao visitante o contato das mãos nas peças em exposição. Desse modo, como na grande maioria dos museus ao redor do mundo, deve-se manter uma distância entre a obra de arte e o observador, cujos limites devem ser extremamente respeitados, a fim de que se possa garantir a segurança e a preservação da integridade da obra, que poderá ser tocada apenas com os olhos. Diante disso, pode se perquirir que Ana Hartehrly se descobre diante de uma excitante provocação, superada através da reflexão escrita, cuja (trans)versão textual pelo sentido do tato, por si só, já é uma iniciativa bastante desafiadora.

O texto de Ana Hatherly é constituído por seis partes, coincidindo numericamente com a quantidade de peças de *La Dame à La Licorne.* Contudo, semelhante paralelismo não avança além da equivalência numérica, pois a temática abordada em *O Tacto* não se afasta

[81] Dados da autora a partir da publicação de *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (SANTOS & COSTA, 2010, p. 157): "ANA HATHERLY [1929] – Poeta, ensaísta, ficcionista, tradutora, professora universitária, pesquisadora (sobretudo do período barroco), cineasta e artista plástica, tem obra vasta, multímoda e premiada internacionalmente. Tem peças nos principais museus de arte contemporânea dos vários continentes. Desde sua estreia em livro (1958), sempre pendeu para a vanguarda e logo se destacou no grupo da Poesia Experimental (1960/70). Originalidade nas artes visuais e dicção inconfundível na escrita combinam-se num dos nomes mais respeitados da cultura portuguesa de nosso tempo".

[82] No Anexo D, é possível visualizar a disposição ilustrativa do painel no texto de Ana Hatherly.

dos limites pelos quais a proposta editorial direcionou a produção dos escritores envolvidos no projeto. Entretanto, identificamos cada bloco de texto como *quadros*, uma vez que os textos de *Poéticas dos Cinco Sentidos* devem ser interpretados como leituras da *Licorne*, no âmbito de uma recepção estética e transposição intersemiótica da visibilidade dos painéis (Pintura) para a legibilidade dos textos (Literatura). Além do mais, se a ideia de tapeçaria transmite a noção conceitual de um conjunto de "flores e as relvas que cobrem um terreno" (MICHAELIS, p. 2019), logo, o tecido verbal também pode ser interpretado como *tapeçaria de palavras*, da mesma forma que a acepção do termo *lavrar* alude ao que é escrito, traçado, desenhado, cunhado, esculpido, bordado, e, igualmente, um terreno cultivado, talhado (MICHAELIS, p. 1235).

Assim sendo, os primeiros passos revelados na leitura do texto indicam o despertar da contemplação visual de uma tapeçaria. A focalização enunciativa expõe a prescrutação táctil a respeito da contextura da peça, ou seja, a sensação da textura rugosa, resultado do entrelaçamento da trama de fios e nós sobre o urdume. A hermenêutica da tessitura do painel é traçada pela incidência do olhar na superfície do tecido, sob a perspectiva do processo de criação, destacando a composição manual do artefato (manufatura artesanal):

> o fundo da tapeçaria é extremamente rugoso. As irregularidades da textura contra as pontas dos dedos definem um trajecto singularmente acidentado. A trama porém é muito regular um sistema de coordenadas em que as mãos das tecedeiras produzem a terceira dimensão. Os fios verticais esticados contra os horizontes causam a irregularidade. Os dedos introduzem a outra irregularidade da sua agitação controlada. Fio após fio a alternativa da passagem quase infinitamente repetida os dedos palpando agarrando empurrando procurando o caminho: tacteando como se diz (p. 47).

Certamente, os limites impostos pela distância entre a obra e o observador não determinam a objetividade dos detalhes mínimos da contextura do painel. Verificamos, contudo, que esses pormenores não são o interesse que move o olhar especulativo do enunciador, pois notamos que esse mesmo olhar não é incisivo, mas tende a evadir por

pensamentos e imagens externos ao texto visual, como remanescentes das memórias que permeiam as ideias do autor. Além disso, o mote central do texto posto não se restringe ao interesse em reproduzir uma descrição objetiva do painel de Cluny, nem mesmo exprimir um ponto de vista sobre os significados simbólicos e históricos da peça através da história, como Alain Joubert apresentou no documentário *Le Sixième Sens*. Todavia, *O Tacto* se estabelece como objeto autônomo do painel *Le Toucher*, evocando um sentido particular, como os demais textos de *Poética dos Cinco Sentidos*, que formam um conjunto independente entre si, e, ao mesmo tempo, independentes do modelo pictográfico. Assim, *O Tacto* é concebido enquanto produto ficcional, fruto do imaginário e da criatividade do enunciador, metaforizado na imagem de um autor implícito ao texto:

> as mãos percorrem a geometria do tear como insectos. Que outra coisa são as asas senão os braços distendidos até à função de vela (meus braços remam no vento...) e a pele esse revestimento impermeável sabemos como é maravilhosamente translúcida. Se a pele dos braços fosse distendida até à consciência das asas duma libélula que dimensão atingiria? que cores? que novas sensações? Nesse momento uma carícia seria mais que nunca rapidíssima sensação um abraço seria um invólucro de penas deslizando pelo corpo sentidas de olhos fechados (p. 47).

Desse modo, a reflexão enunciativa que tangencia o trabalho de tecelagem manual das tecedeiras também obedece a uma dinâmica ficcional, pois, se observarmos, sob o ponto de vista do emprego dos mecanismos, dos materiais e profissionais envolvidos nesse tipo de manufatura, pode-se perceber que muitos aspectos são tecnicamente desconsiderados no texto, como o desenho, o cartão, a paleta de cores, a ampliação, o tipo de tear, o nó e, principalmte, o estilo mil-flores que caracteriza a tapeçaria de Cluny. Assim, a convergência ficcional de *O Tacto*, através das escolhas propostas pelo enunciador, a fim de ordenar a instância diegética e a recepção estética da textualidade verbal, não negligencia os demais elementos e etapas da produção, mas dirige seu interesse perceptivo no âmbito de um recorte

ficcional sobre a faina laboral das tecedeiras, que, diante da problemática delimitada, permite explorar a experiência sinestésica do tato a partir do modo de ver através do olhar. Curiosamente, é importante observar que a visão pode ser interpretada como um tipo de percepção táctil, tornando bastante coerente a hipótese de que o leitor ou observador possa exercer um (con)*ta*(*c*)*to* visual com a superfície de uma obra de arte.

Nesse aspecto, o olhar pensante do enunciador, amparado pelo enfoque da percepção imaginária, concebe associações metafóricas certamente incomuns nos tratados ou estudos críticos de estética da Arte. De fato, a seletividade do autor, em níveis de forma, memória e percepção, obedece a um ritmo de exposição sinuosa e circular, que promovem o entendimento do enunciador enquanto ser cultural e consciente. Paradoxalmente, o discurso (co)ordena pensamento e evasão, exibidos de maneira simultânea no ato de leitura, como um percurso labiríntico, através do 'Fio de Ariadne' da escrita verbal.

Assim, a tessitura emblemática de *O Tacto* talvez esteja intrinsecamente simbolizada na onírica experiência sensorial da descoberta de um jardim no fim de um corredor. Em princípo, motivado pela percepção da grinalda de flores, podemos associar esse relato à iconografia da *Licorne*, todavia, notamos uma forte aproximação com o painel *O Banho*, da série *La Vie Seigneuriale* (*Scenes Galantes* – séc. XVI), também em exposição no Museu de Cluny ["Duma fonte próxima saltavam gotículas minúsculas. Aos poucos começaram-me caindo sobre o rosto" (p. 48)]. Contudo, a performance discursiva nos remete às tapeçarias do estilo *verdure*, não apenas pela incidência de ramagens de plantas e flores, mas, principalmente, pelo enquadramento emoldurado da cena.

> Uma vez descobri no jardim dum convento um corredor externo plantado de ambos os lados de hidrângeas. As plantas tinham crescido com tal exaltação que o espaço entre as duas margens estava quase totalmente ocupado. Quem quisesse passar tinha de forçar caminho contra as folhas enormes. Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas folhas em que mergulhava até ao pescoço. As corolas azuis inclinavam-se ligeiramente e só de vez em quando por sobre o meu rosto. Começei avançando timidamente receando

> até danificar as plantas. Gradualmente porém o corredor tinha cerca de quinze metros de comprido comecei a ser envolvida pela textura das folhas. Resistiam contra o meu corpo. Invadiam o meu corpo. Batiam nele e erguiam-se num murmúrio que se tornava ácido e por fim angular. Era uma seda um tafetá rigíssimo. Caminhando ouvia por dentro o contacto das nossas diferentes peles. Era um fluxo de silvos e de rastejos a minha pele estremecia e eu sentia as nervuras das folhas grossos fios na seda dos silvos. A minha pele arrefecia (p. 47 - 48).

Paralelamente, no segundo quadro, encena-se um alegre retrato das tecedeiras, que entoam canções enquanto realizam o trabalho da tecelagem. Porém, o ponto de (re)incidência especulativa em torno das tecedeiras e da faina laboral poderia supor que o discurso do enunciador enseja transparecer uma aportagem ideológica, conforme embasaremos a análise do ponto de vista de José Saramago a respeito da feitura de *L'Oüie.* No entanto, evidenciamos que o olhar fantasioso do autor tateia visualmente a composição plástica dos cabelos das artesãs, comparando-os aos fios e novelos de lãs que formam os materiais da textura da tapeçaria.

> As tecedeiras sentam-se em bancos de madeira. Trabalham ligeiramente curvadas para a frente às vezes conversando às vezes cantando. Os seus cabelos estão presos em nós em tranças em rolos espirais. O valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor táctil da sua textura. Passar a mão pelos cabelos. Os dedos entre os cabelos. Deixar cair o cabelo sobre o rosto. Pelas costas abaixo. Deixa-me acariciar o teu cabelo. Tenho verdadeira paixão pelos cabelos encaracolados na nuca. Sentir o teu cabelo no meu peito no rosto na boca. Fios finos como cabelos (p. 48).

Assim, o enunciador delineia um traçado alegórico do produtor e do produto, justapondo a simetria do alinhamento das tecelãs com a disposição dos fios que entremeiam suas mãos na tecelagem. Há uma tentativa em estabelecer uma íntima relação entre os fios do tecido que, coletivamente, as tecedeiras produzem, com os efeitos produzidos pelo ritmo da produção escrita no ato de leitura. De fato, a fim de superar, pela linguagem verbal, as impressões da imagem, esse processo é comumente representado através da ausência de

pontuação gráfica e do modelo de organização sintática dos elementos frasais, como em "*Os cabelos surgem lentamente* ondeando *pelas costas da Dama seda e oiro"*.

Em nível de recepção textual, a leitura é revestida de um movimento rítmico contínuo, cujas pausas sucedem entre períodos demasiadamente longos. Assim, observa-se, através do debuxo emotivo do ofício das tecedeiras, uma clara analogia entre a escrita verbal e a atividade de composição têxtil, que também executa pausas ritmadas quando o trabalho exige a seleção dos fios, conforme as cores do desenho a ser seguido, o entrelaçamento da trama desses fios na urdidura e a batida do pente para prender a trama, ou da lançadeira, se a largura do tecido produzido é mais extensa. Desse modo, visualiza-se uma relação de Identidade e Alteridade entre o ato de tecer e o ato de escrever, como se através do conhecimento do Outro torna-se possível o conhecimento do Eu. Diante disso, pode-se depreender que o enunciador, ao tentar entender a imanência do tato no ofício manual das tecelãs, pretenda, no âmbito da produção de uma contextura verbal, que sua escritura transpareça semelhante tessitura iluminada.

Nesse aspecto, como um tear às avessas, o ver/escrever/tecer converte-se em ler/descrever/destecer. Assim, torna-se aceitável abstrair a substância plástica da tapeçaria (enargeia), conforme sua contextura iconográfica, na atualização da escritura verbal (écfrase), que se enreda aos novos e contínuos sentidos que o texto pode "tocar" a cada leitor. De fato, a recepção estética é evocada através da personagem Penélope, da *Odisseia*, como símbolo da multiplicidade de olhares e escritas que um texto pode suscitar.

> Penélope tece com fios tirados da memória. Diariamente inventada. Quando ela se deita esquece. No dia seguinte tem de recomençar a memória. Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios. Criar as imagens com a pele. No fundo simétrico e constante tecer a irregularidade das imagens. Quando depois de tecida se considera a imagem contra a pele do corpo sente-se a irregularidade a incerteza a descontinuidade do processo o movimento mas as diferenças de ritmo. Nunhum gesto é igual nenhuma sensação é igual. Hoje sinto a tua ternura amanhã a curva do teu ombro

> depois a dureza do teu joelho. Quero então conhecer-te como se caminhasse de noite às escuras numa sala desconhecida (p.48).

De certa forma, o ato de leitura é sempre um ato de descoberta. Na escrita, o leitor encontra um mundo ordenado pelo autor, e, na leitura, o leitor igualmente procura sistematizar esse universo imaginário. Assim, no âmbito das afinidades com o tear, há no processo de composição verbal paridades entre o principio de investigação das imagens na memória, a seleção das ideias e seu arranjo coerente, conforme o motivo pressuposto, enfim, todo o mecanismo inerente ao trabalho de composição escrita está nitidamente materializado na escritura textual de *O Tacto*. Então, a escrita simula uma pele, um organismo vivo, cuja leitura, como tato, provoca o despertar de todas as sensações estésicas:

> tropeçando mesmo contra os móveis os objetos. Descobrindo a textura duma cadeira a irregularidade dos estofos o escorregadio dos cetins a evasividade das cortinas de nylon. De repente rolar pelo tapete de pele ah mesmo morto o calor animal. Tactear o chão os pés descalços frios inabituados à decifração desses mapas aos poucos começando a perceber onde as tábuas se ligam formando frinchas. O acidente da franja dum tapete. Sentir com o corpo todo. Aperceber um móvel com o ventre com as coxas sentir a permuta das texturas das temperaturas o frio assustado que percorre os estilhaços gritando de dor e de surpresa (p.48).

Em seguida, no terceiro quadro, o autor passa a abordar sobre a luminosidade, o elemento mais significativo no processo de produção compositiva das artes visuais. É a metáfora da luz na pintura e no cinema que provoca o efeito cromático, assim como o matiz luminoso está para o efeito de voluminosidade, na escultura, e em outras linguagens visuais [“Na oficina de tecelagem há bastante luz. As tecedeiras deveriam ser sempre representadas por Vermeer” (p. 50)]. Então, a metatextualidade discursiva do autor imprime associações e referências intertextuais, como a pintura de Veermer, bem como as técnicas do registro fotográfico [“Mas tudo dentro através dum filtro polaróide deixando ver a profundidade

eliminando o reflexo superficial" (p. 50)]. Em princípio, notamos o interesse em expressar pela escrita uma idêntica "nitidez suavidade intimidade familiaridade naturalidade do que se faz todos os dias" (p.50), porém, numa perspectiva de profundidade, verificamos o anseio em delimitar as similaridades entre a pintura e a escrita, no âmbito do trabalho do escritor como *pintor social* (BURKE, 2004), cujo modo de ver se destaca pela habilidade em registrar significados universais a partir do olhar sobre o cotidiano.

> As tecedeiras usaram quantidades extraordinárias de lã vermelha para executar estas tapeçarias. Quantos rebanhos. Quanto calor animal. Quanto balido quanto grito quanto sangue. Podiam bem ter tingido nele a lã. O calor extremo do animal a soberba concepção gráfica da sua pelagem quer na implantação quer na maneira como o Pêlo depois cresce em trémolo em semionda em quase espiral. Quando soube isso pela primeira vez compreendi a beleza estraordinária que havia nessas texturas senti algo semelhante à violência do confronto com uma revelação uma emoção explosiva resultado talvez duma gradual acumulação de mil pontos invisíveis até que a pele rasgue e surja a carne o vermelho essencial (p.50).

Assim, diante das relações transpositivas da Pintura para a Literatura, o ponto de aderência constante nesse estudo, o discurso concentra um profundo interesse pela luminosidade cromática da superfície pelicular da tapeçaria. Passa-se a dar destaque à galáxia luminosa, formada a partir das lãs, pontos de luz e grinalda de flores, que amenizam a violência depreendida no sacrifício da matéria-prima, forma de reminescência *ab ovo*, também encontrada nos textos de Augusto Abelaira e José Saramago. Desse modo, percebe-se com nitidez a aparência cromática da *Licorne* no texto posto, conforme os mecanismos concernentes ao jogo intertextual:

> talvez por isso a tapeçaria surja agora semeada de inúmeras pequenas flores representando as aberturas ínfimas e os animais sentados de pé voando olhando para cima para frente para longe na verdade flutuam numa ilha surpreendida na sua passagem pelo rectângulo do tear. As tecedeiras

> entrelaçam os fios enquanto lentamente emerge a ilha a pata do unicórnio um olho de leão algumas laranjas por entre as folhas (p. 50).

Então, no quarto quadro, percebemos que o delineamento teórico das correspondências interates torna-se bastante visível, como se pode observar no enunciado: “Produzir um fio. Um grafismo por uma textura” (p. 50). Desse modo, o discurso desencadeia um fluxo sistemático de metáforas imbricativas, mesclando continuamente imagens da realidade e da fantasia com acentuada liberdade lúdica. Assim, a leitura exibe a impressão da sensibilidade emotiva do enunciador, que, através de um movimento de aproximação e de distanciamento do objeto, possibilita a legítima percepção do visível dito pelo lisível:

> passam rebanhos sangrentos o pé sobe e desce no pedal a roda gira os dedos torcem vertiginosos a lã corta a pele. Traz nas células a aspereza dos cardos da urdidura do dente da língua. A lã morde nos dedos da tecedeira. Última reacção do animal. As tecedeiras são agora pastores de fios. Grandes rebanhos de linhas avançam pelo tear. As tecedeiras cantam seus dedos correm pelos campos das coordenadas da trama. É tão acidentado como os montes. Tudo vasto mutável regular (p. 50).

Desse modo, tecer é uma tarefa de intensa sensibilidade. Através da metáfora da caça da raposa, o enunciador sugere que a sensibilidade (tato) é algo comum a todas as espécies, pois sentir é uma questão de sobrevivência. Essa imagem se presentifica profundamente no texto, como na alegoria do tecedor persa que, julgando produzir o trabalho capital de sua vida, acaba de fato morto quando atinge o arremate de sua obra. Portanto, o grau de permanência de uma espécie na natureza está sujeito à capacidade do exercício e do refinamento da sensibilidade (instintos).

> A raposa entra na toca. Fareja primeiro: palpa com o faro. Avança devagar as suas patas palpam o terreno. A neve dificulta a percepção do rastro. Não é só a neve é o frio da neve. O frio que se sente na neve. Um arrepio percorre a

> pele do animal. O seu pêlo fulvo eriça-se. Dentro da pele o frio toca a extrema sensibilidade. Toca com extrema sensibilidade. Os canais dos pêlos são como tubos de órgão. O frio agita a pele os pêlos erguem-se tocam-se. É uma floresta de pequeníssimos cilindros. A raposa avança para a toca. Deixa no chão a marca das suas pegadas a sua impressão digital o desenho da sua pele endurecida pelo contacto. Avança e completa o desenho da sua passagem pela neve (p. 50 - 51).

Deste modo, o autor parece realizar uma indagação crítica sobre a força e a conservação de uma obra no tempo, e, paralelamente, a continuidade, ou não, daquele que a produziu. Desse modo, considerando que toda obra leva consigo uma parcela daquele que a produziu, logo, o autor faz emergir na tapeçaria a presença da relva, da ovelha, dos rebanhos e a arte fatigante das anônimas tecelãs. Como no livro da natureza, a raposa imprime o desenho do seu rastro, na urdidura livro, as tecedeiras completam as linhas com o preenchimento da trama, conforme a projeção do traço gráfico a partir do cartão debuxado pelo pintor.

> As tecedeiras têm os dedos frios. A lã é uma fibra relativamente morta. Três luas surgem aos poucos no escudo do leão. Três quartos crescentes. O tempo também é uma percepção graficamente representável. Filmagem e projecção. Um fio atravessando o rectângulo do écran. O voyeurismo da percepção das imagens. As tecedeiras trabalham bastante cegamente. Três filas de vermelho ou dez pontos de azul ou três de branco. A simplificação máxima a abstração máxima. Um mondrianismo cumulativo (p. 51).

Assim, a urdidura verbal deve projetar a imagem da tapeçaria, os pensamentos e as associações de ideias e a sucessão de imagens. Paralelamente, o ato de leitura/escrita exige uma atividade de decomposição da imagem através das palavras, desenhos, traços, ou seja, na percepção sensorial, como centelha iluminada, a exemplo do pontilhismo de Mondriam. Enfim, um grafismo que demanda determinada aproximação íntima com o objeto, a fim de compreender sua essência comunicativa. [“A tapeçaria cresce como um líquido que subisse num vaso. Encosto o rosto. É frio. Os dedos das tecedeiras gelam de fadiga. Torcem as mãos batem com elas agitam-nas rindo e praguejando. Que sentirá a aranha” (p. 51)].

Com efeito, o arremate verbal do quarto quadro serve de amarração ao quinto quadro, através da breve incidência ao Mito de Aracne, onde se conta que o orgulho da deusa tecelã, em função do seu perfeito trabalho, levou-a a provocar uma disputa contra a deusa Atena, predecessora de todas as Artes. Por outro lado, o quinto quadro exibe que a requintada e luxuosa tapeçaria, identificada diretamente com a *Licorne*, é produzida pelas mãos das humildes e anônimas tecedeiras, forma metonímica de associar a modéstia das tecedeiras com suas mãos, cujo trabalho de semelhante perfeição produz uma obra monumental, e reconhecidamente universal. Por conseguinte, podemos visualizar uma imagem ideologicamente contrastante, por meio do paralelo entre a simplicidade das mãos dessas tecelãs, habituadas a tocar materiais simples e objetos rústicos, e as mãos da Dama, emblema da elegância e da magnitude da aristocracia, representadas tocando o chifre do unicórnio, animal concebido no plano do maravilhoso. Contudo, consideramos que a finalidade maior desse artefato verbal é demostrar os caminhos do cruzamento intersectivo da Pintura e da Literatura, na metáfora poética do tecer com as palavras, através do ritmo cadenciado da escrita/leitura, como fios, traços, tramas, texto e imagem:

> as tecedeiras trabalham. Das suas mãos surgem as mãos da Dama. A mão esquerda apoia-se no chifre cónico. Um mastro azul de luas cresce até às mãos da Dama. O mastro é de seda. A Dama veste um vestido de seda. Tudo é azul ou branco ou vermelho. Os cabelos surgem lentamente ondeando pelas costas da Dama seda e oiro. Seda e lã. A tapeçaria cresce. Surge o animal acorrentado. Outras árvores. O leão olha de frente. Está bem em cena. Olha o espectador (p. 51).

Nesse sentido, justapondo-se ao fio intertextual da tapeçaria de Cluny, a fim de pintar a sensibilidade e o extase da explosão criativa, a discursividade descritiva do autor deflagra em efusões de imagens poéticas, tecidas através da liberdade imaginária, de acordo com um princípio dialético. Desse modo, o texto compõe um espaço de vivência da memória, através da comunicabilidade de conteúdos subjetivos, ou seja, “visões de artista”, como explicita a

ambivalência sígnica da poética de Cesário Verde. O autor se propõe a representar um esvaziamento do fazer - “sentir com a pele” -, cuja espontaneidade da consciência lírica exibe imagens compostas de coisas simples, mas poeticamente eloquentes, ou seja: “a geometria da relação” (p. 52). Assim, a viagem fabular (per)segue os caminhos da imaginação criativa, conduzida por imagens lidas, porém, impregnadas de intensa visibilidade.

> O ruído do tear. Um coração de tábuas. O bixo mastiga as folhas da amoreira. Carnudo os seus anéis lembram as ondulações da tapeçaria futura. É mole e blindado. Assimila a cor da árvore, as folhas crescem-lhe depois nas asas. Talvez dentro do casulo seja como um invólucro de penas sentidas com os olhos fechados. A humidade interna escorrendo em fios. Tudo o que é animal é macio e indômito. No alto do mastro o estandarte oscila. Três vezes a lua surgirá no firmamento. Três ciclos completos, três meses. As tecedeiras contam pelos dedos. A tapeçaria é uma pele de seda que lhes sai dos dedos. Os dedos húmidos. As mãos húmidas começam a estar viscosas. Aperta a mão contra esta seda viva. Escorre pela mão por entre os dedos. Na boca entreaberta a saliva sobe. Depois escorre. Os olhos fechados sentir a mão. Sentir na mão o estremecimento a convulsão. O nascimento. O vermelho o branco. A seda a lã as mãos que buscam puxam tiram a humidade o visco por fim o grito (p. 51).

Enfim, o texto de Ana Hatherly identifica a sensação estésica da contextura da tapeçaria com o sentido do tato. A leitura permite reconhecer o jogo intersemiótico de sensações: o texto é como pele viva, transmite ao pensamento toda a efervescência das percepções sensoriais. A escrita literária exibe um modo de ver que abstrai a vivacidade cromática da tapeçaria, (de)compondo as camadas profundas dessa derme imaginária. Assim, se a tapeçaria visual é tecida artesanalmente pelas mãos, a tapeçaria textual é tecida pelo traço caligráfico da escrita. Nesse aspecto, no sexto quadro, pinta-se o arremate desses tecidos, as mãos se despedem de sua obra, descançam, dando lugar ao deleite dos olhos. Outras mãos os levarão consigo, outros olhos também. Um será resguardado num museu, o outro, num livro.

> As tecedeiras fazem os últimos remates. Cansadas e alegres. Passam as mãos pelo tecido conhecem-no por dentro de dentro. Encostam o rosto. Um último

> toque. As tecedeiras regressam a casa. Colocaram as tapeçarias bastante alto no museu. As janelas também são muito altas. A sala é grande de pedra. Os visitantes chegam devagar. Param diante das tapeçarias. Olham, É proibido tocar (p. 52).

3.5. O TEXTO DE ISABEL DA NÓBREGA: *A SEXTA*

O texto de Isabel da Nóbrega[83] realiza o fechamento da série de *Poética dos Cinco Sentidos*, em paralelo com a disposição sequencial da tapeçaria *À Mon Seul Désir*.[84] Assim, a primeira impressão que o leitor poderia depreender é que *A Sexta* viria a abordar a iconografia emitida no conjunto do último painel, que, a exemplo do que evidenciamos anteriormente, conjuga a presença de todos os cinco sentidos. Nesse aspecto, poder-se-ia entender que o título faz uma menção lúdica e numérica à ordem das produções no livro *Poética dos Cinco Sentidos*, através da imbricação de *texto* e *sexto* (numeral ordinal), e, principalmente, provoca a associação paralelística com a *sexta tapeçaria* e cesta (baú), trazido pela aia, e, dentro da qual, conforme algumas interpretações, a Dama deposita suas jóias. Entretanto, a leitura do texto expõe um modo de ver bastante singular, revelando um trabalho literário de extrema complexidade e sensibilidade artística, além das características que podem distingui-lo como um dos exemplares mais siginificativos da literatura contemporânea.

Em vista disso, a recepção crítica de *La Dame à La Licorne* confirma a aura de mistério e o universo emblemático do fabrico dos painéis, evidenciando as lacunas que as hipotéticas interpretações deixaram ao longo do tempo. Além do mais, a multiplicidade de olhares sobre essa série de tapeçarias de Cluny desperta ainda mais o imaginário encantado dos

[83] Dados da autora a partir da publicação de *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (SANTOS & COSTA, 2010, p. 158): "ISABEL DA NÓBREGA, pseudônimo de Maria Isabel Bastos Gonçalves [1925] – Além de romancista premiada (*Viver com os outros* recebeu o "Prêmio Camilo Castelo Branco" de 1964), é autora de contos (*Solo para gravador*), peças de teatro (*O Filho Pródigo*, *O Amor Difícil*) e inumeráveis crônicas em revistas e jornais, particularmente no jornal *A Capital*, do qual foi uma das fundadoras. Em 2008 recebeu da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) o "Prêmio Consagração de Carreira". Anunciou recentemente que escreve novo romance".

[84] No Anexo E, é possível visualizar a disposição ilustrativa do painel no texto de Isabel da Nóbrega.

admiradores, como se o esfíngico enunciado <<Decifra-me, ou te devoro!>> precedesse e incitasse o modo de ver daqueles que se arriscam a se aventurar pelos labirintos da *Licorne*. Curiosamente, percebemos que *A Sexta* também se direciona, diegeticamente, para essa abordagem ficcional, na medida em que atualiza o cruzamento dos cinco sentidos de *À Mon Seul Désir*, sob a perspectiva do *ato de leitura* (ISER, 1996), cujas redes e tramas das palavras manipulam o enredamento do leitor, absorvendo-o para o íntimo e profundo contato hermenêutico do texto (tecido-rede-teia). Verifica-se também um jogo dialético através do contacto do leitor com outros textos, outros olhares e outras palavras, que se entrelaçam na urdidura de *A Sexta*, configurando a problemática da estrutura dialógica, intertextual, interdiscursiva e, enfim, intersemiótica.

Assim, a trajetória diegética de *A Sexta* possui correspondências com o modelo de leitura-escrita de *Olhar Ouvir Ler*,[85] de Claude Lévy-Strauss, na medida em que a obra estabelece um discurso que busca o (entre)cruzamento de leitura vertical entre um modo de ver (pintura) com um modo de ser (literatura), como memória escrita e juízo estético sobre a representação do mundo através da Arte. Assim, inicialmente, o sabor da leitura é determinado pela pecepção auditiva, que orienta os primeiros movimentos do texto. Justamente, através do balizamento de alguns blocos textuais, podemos notar que o texto de Isabel da Nóbrega é estruturado em três grandes painéis ou movimentos, que não se restringem à tradicional dinâmica formal do *começo* (equilíbrio inicial), *meio* (complicação e clímax) e *fim* (desfecho), mas se entrecruzam e/ou se justapõem entre si, mesmo obedecendo à linha da narrativa escritural. Contudo, observa-se uma intrínseca ruptura formal, como se o tecido verbal obedecesse a um projeto de desconstrução do fenômeno imagético da tapeçaria (<<romper o fio>>), como tentativa de perscrutar a face interna da *Licorne*. Assim, após o descortinar da epígrafe inicial, que também serve de emolduramento textual, inicia-se a

[85] LÉVY-STRAUSS, Claude. *Olhar ouvir ler.* Tradução de Teresa de Meneses. Porto: Edições Asa, 1995.

narrativa, mediante descritividade ecfrástica, mostrando que o enunciador se atém a sugestividade auditiva provocada pela aproximação de um grupo através de um corredor.

O enunciador indica, portanto, que a visitação ao local onde se encontra é comum, fato, diga-se, aparentemente aguardado com demasiada ansiedade. Mas, enquanto o grupo percorre o corredor de mármore, cujo ecoar da agitação presume se tratar de um grupo numeroso de visitantes, o enunciador menciona o comportamento dos visitantes no dia anterior, comparando-os a tonéis, isto é, impressiona-lhe as idênticas fisionomias e reações, que se alternam entre a admiração e o espanto. Nesse sentido, diante da expectativa do tempo e do espaço, o enunciador parece ter uma expectativa sobre os visitantes que se aproximam, abrem a porta, entram cautelosos, suspiram e se dirigem ao fundo da sala, em silêncio. Perceber-se, ao contrário, que o grupo não é abundante, sendo formado por quatro pequenas meninas; porém, o enunciador demonstra-se decepcionado, porque testemunha, nelas, o mesmo modo de agir de sempre:

> aí vêm. O corredor ressoa. Batem com os tacões no mármore, soltam as vozes, os abafos. Preparam-se, defendem-se. Ontem entraram aqui de roldão apertados uns contra os outros. Tonéis, cada cacho deles parecia um tonel a andar e logo imobilizado, e ficam então delgados e esguios, tão sozinhos.
> Não os assustamos, tenho a certeza, mas até onde pode levar o espanto, sim até onde pode conduzir o corredor do espanto?
> Pronto, ali estão. Só quatro meninas. O mesmo silêncio. Sempre. Param, suspiram, avançam muito devagar (p. 55).

O leitor é levado a indagar quem seria o enunciador, que local seria esse, e o porquê de as crianças virem a exibir uma expressão de medo, ou terem idênticas reações. De fato, esses vazios deverão ser aos poucos preenchidos com a leitura; contudo, em se tratanto do local de visitação, a primeira ideia que o leitor pode abstrair, considerando o perfil dessas quatro crianças, seria a de um espaço isolado, usado por elas como refúgio, uma vez que foram capazes de superar o assombramento do local. Assim, o enunciador descreve que, ao passo

que as mais velhas das pequenas garotas se posicionam juntas, a fim de ler um livro, a garotinha mais nova se dirige na direção do enunciador, fixando-lhe um olhar muito atento:

> as mais velhas afastam-se para o fundo. Baixam a voz, abrem um pequeno livro, lêem. A mais nova veio directa e fita-me. Não sei o que pergunta. Fita-me. Sorri-me como quem percebeu. O pequeno livro que também segura treme-lhe nas mãos. Tem a ponta do sapato esfolada. E atrás, no pescoço, os dois últimos botõezinhos por abotoar (p. 55).

Desse modo, o discurso concatena uma sequencialidade de ações. Certamente, o enunciador preocupa-se em pintar a cena e, principalmente, a aparência e a performance da pequenina criança, através do jogo de movimentos de planos ou enquadramentos visuais, com os quais se destacam detalhes dessa garotinha. Com efeito, podem se encontrar analogias entre essa passagem e um dos momentos descritos no romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer Maria Rilke,[86] narrativa que também exibe uma série de personagens femininas, e que em *A Sexta* constitui uma importante peça dessa história-mosaico:

> *sin embargo, a veces se encuentran muchachas. Pues hay en los museos una multitud de muchachas que han abandonado, aquí y allá, casas que no conservaban ya nada. Se encuentran ante estas tapicerías, y se olvidan durante algún tiempo. Han sentido siempre que esto debe de haber existido en algún sitio: una vida semejante, suavizada en lentos ademanes que nadie ha esclarecido nunca; y recuerdan oscuramente que ellas incluso creyeron durante algún tiempo que así sería su vida. Pero en seguida sacan um cuaderno de cualquier sitio y empiezan a dibujar no importa el qué: uma florecita de las tapicerías o un animalito regocijando. No importa lo que sea, les han dicho. Y en efecto, no importa nada. Lo esencial es dibujar; pues que para esto han salido un dia de sus casas, de modo bastante violento. Son de buena familia. Pero cuando levantan los brazos para dibujar, parece que su vestido no está abrochado en la espalda, o por lo menos no lo está por completo. Hay algunos botones sin abrochar. Pues cuando se hizo este vestido no se había pensado aún en que debía ir de prisa, completamente sola. En las familias hay siempre alguien que abrocha los botones. Pero aquí, Dios mio, ¿quién se va a ocupar de esse en una*

[86] Cf. RILKE, Rainer María. *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala; Prólogo de Guillermo de Torre. Buenos Aires: Editoral Losada, 1958.

> *ciudad tan grande? A menos que quizá se tenga uma amiga; pero las amigas están en la misma situación, y habría que terminar entonces por abrocharse los vestidos las unas a las otras. Y esto ¿verdad? sería ridículo y os haría pensar en la família de la que uno no quiere acordarse* (RILKE, 1958, p. 111).

De fato, a correspondência dialógica entre o texto de Rilke e o texto de Isabel da Nóbrega se confirma na continuidade da leitura, onde o enunciador faz a citação do próprio Rilke e, posteriormente, do personagem Malte, o protagonista e escritor do diário intitulado *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. No entanto, o enunciador afirma que, ao contrário da pequenina, Rilke não fora capaz de desvendar os dois enigmas que a criança acabara de descobrir. Pode-se, então, assentir que o caráter dialógico do texto de Isabel da Nóbrega busca compor uma poética do olhar através da metáfora da leitura:

> mas nem o Rilke entendeu nem mais ninguém, suponho, os dois mistérios que a menina acaba de decifrar. Modificam-se assim os dados para a aproximação.
> Verdade que também aquela dos Le Viste, no próprio palácio dos pais, há quatro séculos, vinha e se sentava defronte, na almofada, e me chamava de irmã. Só a donzela antiga e esta agora, tão oposta na pele pálida e oleosa cabelo crespo e xaile preto em ponto de aranha, tal viram. – Não sou a aia nem a serva nem mordoma, mas irmã mais nova da Senhora. Não sou eu ela, mas a sua outra face (p. 55).

Com efeito, a presença da intertextualidade, cada vez mais implícita ao texto, determina vários planos visuais, sob a dinâmica da descritividade e da focalização narrativa. Desse modo, o texto concebe reminiscências históricas dos múltiplos olhares sobre a Licorne, qual textualidade em palimpsesto (GENETTE, 1982) e, em especial, destaca criticamente o modo de ver que o próprio Rilke apresentou em *Os* Cadernos. A partir de então, o leitor poderá reconhecer que o enunciador do texto é um dos personagens da tapeçaria de Cluny, presente em *A Sexta* por meio do efeito de apropriação intersemiótica (<<deslocação imperceptível>>), possibilitando o mote de (re)leitura da *Licorne*. Isto é, se a pequena figura feminina de *À mon*

Seiul Desir foi, por muito tempo, concebida como a representação da aia da Dama, opostamente, em *A Sexta*, essa mesma figura é interpretada como a irmã da Senhora (primeiro enigma).

Em vista disso, conforme a abordagem diegética, a transposição do texto visual para o texto verbal confere a literalidade e a ficcionalização da escritura de *A Sexta*, que se desprende da instância de objetividade iconográfica e historiográfica da tapeçaria de Cluny, por meio do distanciamento do tempo e do espaço narrativo, apesar da referência alusiva a outra figura feminina, de igual importância para a história de *La Dame à la Licrone*, ou seja, uma possível familiar ou herdeira de Jean Le Viste. Assim, o enunciador–personagem não apenas se identifica, mas se converte na voz do próprio autor-modelo do texto, a partir do momento em que teoriza sobre a problemática da representação, bem como expõe um ponto de vista crítico ao modo de ver do narrador-personagem Malte, no âmbito da suposta recepção textual da obra de Rilke.

> E como foi Malte, como foi que não descobriste o mais importante de tudo, tu que sempre apreendeste os objectos do desejo e o desejo, e a deslocação imperceptível que o desejo provoca, e o conhecimento mais antigo e presente, tu confundiste, e se o não soubeste ver eu por agora mais não digo
>
> > Deixem-me ler: <<...dois animais heráldicos seguram pendõese fâmulas onde luzem as armas. Acompanham uma senhora vestida com requintada elegância e a rapariguinha sua aia. A divisa: “À mon seul désir” aparece na tapeçaria de homenagem, em que a senhora se adorna, encantada com as jóias que vai tirando do pequeno cofre que a aia segura e oferece.>> Ah (p. 55 - 56).

Todavia, o leitor poderá indagar de que forma Rilke realiza sua leitura da *Licorne*, que, de modo geral, restringe-se aos sentidos da iconografia e da heráldica, exprimindo o ponto de vista consagrado pela crítica:

> *me imagino que estás aqui; hay seis tapicerías; vem, pasemos lentamente ante ellas. Pero primero da um paso hacia atrás y míralas toas a la vez. Qué tranquilas son ¿verdad? Tienen poca variedad. Aquí está siempre esta islã azul y ovalada, flotando sobre el fondo discretamente rojo, florido y habitado por animalitos ocupados de sí mismos. Solamente, em el último tapiz, la islã sube um poco, como si se hubiesse hecho más ligera. Tiene siempre uma forma, uma mujer com vestidos diferentes, pero siempre la misma. A veces hay a sua lado uma figura más pequeña, una acompañante, y siempre hay animales heráldicos: grandes, que están em la islã, que forman parte de la acción. A la izquierda um león, y a la derecha, em claro, el unicornio; llevan los mismos estandartes que suben, por encima de ellos: de gules com banda de azur y três lunas de prata. ¿Has visto? ¿Quieres comezar por el primero?* (RILKE, 1958, p. 108).

Por sua vez, no registro do seu diário, Malte revisita suas memórias, recompondo uma a uma as tapeçarias de Cluny. Busca compreender os sentidos alegorizados nos painéis, pensa a construção iconográfica das peças, e exprime um olhar atrativo e gracioso sobre a obra-prima da tapeçaria francesa, por meio de um ritmo discursivo cadenciado, intimista e emotivo. Como se pode observar, Rilke, segundo a enunciação do personagem Malte (alter-ego de Rilke, conforme a crítica) caracteriza como aia a personagem que acompanha a Dama, detalhe este utilizado como o mote inicial do texto de Isabel da Nóbrega. Assim, conforme os apontamentos de Malte, pode se verificar que Rilke possui o seguinte ponto de vista estético sobre *À Mon Seul Désir*:

> *la isla se ensancha. Se há levantado uma tienda. Damasco azul flameado de oro. Los animales la abren y, casi sencilla en su vestido principesco, ella avanza. Pues, ¿qué son sus perlas a su lado? La criada ha abierto um estuche pequeño, y ahora saca uma cadena, uma pesada y mavarillosa joya que había estado siempre encerrada. El perrito está sentado cerca de ella, subido em um sitio que le han preparado, y mira. ¿Has descubierto el verso encima de la tienda? Puedes leer: "À mon seul désir".*
> *¿ Qué ha sucedido? ¿Por qué el conejito salta hacia abajo, por qué se ve inmediatamente que salta? ¡Todo está tan turbado! El Léon no puede hacer nada. Ella misma tiene el estandarte. ¿O es que se agarra a el? Com la outra mano toca el cuerpo del unicórnio. ¿Es um duelo? ¿el duelo puede permanecer así de pie? Y um vestido de luto ¿puede ser tan mudo como este terciopelo negro-verde, ajado por algunos sítios?*
> *Pero ahora viene uma fiesta; nadie está invitado. La espera no desempeña ningún papel. Todo está aquí. Todo para siempre. El léon se vuelve, casi amenazador; nadie tiene derecho a venir. Nunca la hemos visto fatigada; ¿está fatigada? ¿O solamente está descansando porque lleva um objeto*

> *pesado? Se diría uma custodia. Pero ella pliega su outro brazo hacia el unicornio y el animal se encabrita, halagado, y sube y se apoya em su regazo. Lo que ella tiene es um espejo. Ves: muestra su imagen al unicornio* (RILKE, 1958, p. 109 - 110)

Contudo, percebemos que, por mais que o enunciador de *Os Cadernos* tente transmitir uma visão concreta sobre o conjunto de tapeçarias, nota-se, muito embora, que a evasão pelo imaginário insiste em turvar a lente objetiva do seu olhar, de modo que se sinta provocado a transcender da racionalidade para o maravilhoso dos painéis da *Licorne*. Isso se verifica através do mote do combate entre o leão e o unicórnio, ou seja, duelo que se trava apenas no plano do imaginário. Porém, servindo de contraste ao mote de *A Sexta*, Rilke interpreta que a Dama, a fim de se adornar, não deposita, mas retira seus luxuosos adereços da arca de jóias, que a aia sustenta; portanto, opondo-se, de certo modo, às idealizações que vão desde a dádiva virginal das núpcias à renúncia do eu, até às supostas perspectivas hermenêuticas, dentro de um ponto de vista de maior profundidade, que dão enfoque à ideia do despreendimento material em favor da sublimação espiritual.

Notadamente, o texto de Isabel da Nóbrega inclina-se para transcendência do real ao maravilhoso. Se o texto de Rilke, de um lado, realiza uma justaposição imagética das tapeçarias de Cluny, *A Sexta*, por outro, provoca a convergência intersectiva entre os diferentes sentidos e painéis da *Licorne*. Assim, além da constituição do discurso polifônico, estabelecido na presença de diferentes vozes enunciativas, o texto de Isabél da Nóbrega distingue-se, principalmente no segundo movimento, pela concatenação de diálogos e imagens descritivas que desconstroem a linha narrativa, ao destoar do momento inicial e representar um quadro bastante particular e fantasioso, cujo ritmo discursivo torna-se mais breve e fragmentado. Contudo, esse segundo momento pinta inúmeros pontos de convergência com a sexta tapeçaria da *Licorne*, como se fosse determinado pela transposição

intersemiótica da abstração alegórica de *À Mon Seul Désir*, conferindo, assim, a possibilidade do seu enquadramento na fábula, muito embora transpareça ao leitor o ajuste de várias histórias, condensadas e/ou entretecidas na escritura textual, como uma corrente eletiva:

> e não conviria, Izar, nesta hora, a adivinhação delas. – Dela. – Seja. Dela. Desatei todos os nós e vou partir. – Um a um os desataste. – Desatei. – e eu não parto? – Tens de ficar ainda por um tempo. Para que tudo se cumpra. Mas sossega, não ficas ainda sem companhia. O diálogo é absolutamente necessário. Não somos nada, não somos nós, se não houver tu, o outro. E virás (nele?) a transportar-te. Como eu me transportava do deserto para este lugar e me transportavam deste lugar para a fronteira do deserto. Tantos desertos. – Mas também tanto esplendor, que me contaste. – O esplendor não se pode descrever, nem a dor nem as sombras. Tudo isso já pressentias, por tal razão o conheces. Uma ilha de pele, um espaço de vazio à nossa volta. Pequeno espaço e tão extenso, para atravessar (p. 56).

Contudo, é através desse segundo momento que o leitor irá compreender o segredo que falta a ser revelado, até então pendente na narrativa. Como se pode observar, o texto de Isabel da Nóbrega realiza uma abertura interpretativa da *Licorne*, em comparação com o texto de Rilke, não se importando em indicar uma versão definitiva, ou comprovadamente inovadora, sobre os mistérios dessas tapeçarias ao longo da história. Mas, de fato, *A Sexta* se transforma numa exaltação ao ato de leitura e à criação verbal (BAKHTIN, 1997), bem como às atualizações que cada leitor pode exprimir, considerando o conjunto de suas experiências subjetivas, como defende a Teoria da Estética da Recepção sobre a interação literatura e leitor (JAUSS, 1979). Assim, Isabel da Nóbrega teoriza sobre a sobrevivência da arte através da leitura, mesmo que sua escrita dialogue, estilisticamente, com uma tendência da arte surrealista:

> A nossa mãe, parece-me tê-la observado desde o berço, nem por segundos deixava de se mover, rodopiava em seus brocados, as saias rangem, irregular sopro do fole e da respiração deles, de madrugada, no princípio do curto acto do amor ou no fim do sonho que se abre e fecha rente ao amanhecer. Cabem

> no sonho o sol e as luas, todas as trevas e o cansaço e alguns bichos, vejo-os à transparência dos corpos dos nossos pais animais domésticos e falcões, e nada está imóvel embora pareça. Agora és tu de berço minha filha, minha irmã, Izar, estou eu no leito grande, eles não sei onde e a tapeçaria do quarto, aquela em que o cavalo vem oferecer a pedra-coração à sua dama, ondula, encrespa-se quase, o vitral clareia de repente e tanto que me levanto para o abrir e me debruço no parapeito certa de que todos os nenúfares do tanque teriam subido à tona de uma vez. Mas fora estendia-se a noite negra a todo o comprimento. O minguante da lua balouçou uma vez, quase sumido. Volto a deitar-me na aspereza do linho morno ainda da sede da seda do meu corpo. A um canto do quarto a mancha clara e leitosa forrada a pele de nenúfar arquejava, mansa. Tornei a abandonar o linho, a lã da manta escarlate. Caminhei de braços estendidos e cem passos aindei até chegar ao canto chamado da tapeçaria. De lado, muito encostada a ela, a pele ondulando-lhe ainda como se acabada de assentar de uma vez, ponta do chifre branco tocando o lugar em que luz a pedra-coração, trémula, estava a Licorne (p. 56).

Nessa atualização, novas informações, novas possibilidades, novas mundividências são acrescidas ao leitor e pelo leitor, como se, a cada leitura, leitores e obras se transformassem. Então, pode-se intuir que as vozes do texto sejam a presença imaginativa da infinidade de leitores "presos" nos labirintos de *La Dame à la Licorne.* De fato, como podemos notar no segundo movimento discursivo de *A Sexta*, uma história (ou histórias) é integrada como avesso da própria diegese textual, revelando uma forma estrutural em mosaico. Contudo, através do diálogo íntimo entre a aia (irmã) e a Dama, figura a dialética obra-leitor-leitura, confirmada na alegorização do (in)fluxo na tapeçaria (texto) da pequena infante (leitora), que se identificara com a imagem da pequena mulher representada no sexto painel. Nesse aspecto, se, "em tudo há mais de um sentido e o poder da palavra, como o da representação, é infinito" (p. 59), pode-se também supor que essa intrincada estrutura (des)fragmentada objetive (trans)parecer o fluxo da consciência pela escrita, (re)corrente ao ato de leitura da imagem (tapeçaria) e/ou à (trans)versão do intercâmbio de outras histórias da *Licorne*, ou a livre associação de ideias e combinação de imagens (pintura-literatura), segundo a perspectiva surrealista:

> – Eu retenho ainda só o tempo bom. O lugar da alegria. Sou tão nova e pequena que o peso das trevas e o seu tumulto não perduram, não podem achar espaço na minha memória. Ela é ainda pouca e tem de lá caber o que primeiro se lhe aconchegou, as manhãs resplandescentes, quando saíamos para fora da gotícula de orvalho, lá demtro parecia-nos alta campânula, e afinal, o cristal, encontrávamo-lo do lado de fora; as tardes azuis que de repente estendiam o azul no chão como um tapete e logo eram vermelhas – todas as árvores continuam a florescer em fundo vermelho; e as noites abertas e douradas. A leitura que fizemos dos livros que vão ser escritos, sobre eles sustivemos a respiração como o falcão e a garça são capazes de suster o voo. – Para não se cruzarem com os cães, as vacas e os lobos em levitação, e com os coelhos tão achegados no ar como postos à medida da sua lura invisível, buraco preto estelar que lá não está. – O outro reino... – Sempre no fundo de qualquer tapeçaria (p. 58).

Verifica-se, portanto, um modo de ver através da leitura visiva, que evoca todos os sentidos. Assim como *À Mon Seul Désir*, *A Sexta* comunica a afluência da leitura de palavras e imagens, a exemplo da visibilidade de outras tapeçarias, ou da legibilidade de outros textos. Assim, a fim de se promover o descortinamento do <<outro reino>>, paralelo, ou do lado (in)verso da tapeçaria, texto e imagem, demanda-se a implicação de todos os sentidos, através do aderente aglutinamento do olfato, da audição, do tato, do paladar e da visão:

> – Sinto com os cinco sentidos. – Tens mais, são mais. Cedo te aperceberás. O ver é redondo e duplo para conter o mundo e a cena primitiva; o ouvido redondo e duplo também, labiríntico recôndito para abraçar todas as ondas; dupla entrada das narinas aspira e separa os odores da náusea e os do inebriamento até o ponto do desmaio. – E o tacto? – É do corpo todo, pertence à polpa esticada por sobre os nós que nos armam e pode servir de olhar de ouvir de cheirar, não duas cavidades, mas mil milhões delas. – Só para saboreara se conta uma, para o gosto, o paladar. – Também porque a da boca ficou acordado que saísse a Palavra. Ou o canto. Boca, tabernáculo. E todo o excedente de alma, do peso não requerido da alma por ela se escapa (p. 58 - 59).

Dessa forma, o mundo alegórico da tapeçaria, idealizado conforme a conexão temática dos cinco sentidos humanos, somente ganha vida, movimento, por meio da adesão do sexto sentido. Contudo, percebe-se que a revelação dos mistérios da tapeçaria adquire uma amplitude holística, na medida em que o conhecimento simbólico da peça passa a se integrar à

consciência do Eu. Como se pode notar, a ideia da aprendizagem, ou do reconhecimento, do sexto sentido, delineado no diálogo entre a Dama e a irmã (aia), gira em torno da projeção da multiplicidade do ser (cinco sentidos) sobre o enigma do olhar, não através dos olhos da matéria, mas da alma, da intuição. Essa hipotética emblemática pode ser compreendida de acordo com a analogia do sexto sentido ao Amor (segundo enigma), que, etimologicamente, implica a imbricação de vários sentidos, como o filosófico (*philos*), o sagrado (*charitas*) e o profano (Eros), como em:

> – E a primeira maneira de a alma se manifestar, como dizias, num desbordar sonoro? – É no amor. O tumulto, o rugido, o arco de corpo, o grito sustentado. Todas estas coisas te vou dizendo enquanto me despojo do que agora me afecta e distrai. Toma meus brincos meus anéis e meus colares que começam a pesar-me em demasia. Recebi-os de adorno e amei-os porque a beleza é amável, mas chegou a hora de os deixar. Tantas outras coisas largo. Arrecada-os tu e não permitas que te pesem. No entanto aprecia-os, entende nessas pedras a oferta da terra que as guardava nas profundezas, nas ocultas galerias onde valiam raízes. Procura amar todas as coisas saídas do ventre da terra. Ao de cimo da terra. Porque em tudo há mais do que um sentido e o poder da palavra, como o da representação, é infinito (p. 59).

E ainda:

> – Ama-as, usa o olhar: e os troncos, os ramos, as folhas, estremecem, esticam-se, preparam-se para crescer; usa o ouvido: ouvirás o imperceptível ranger, misterioso acrescimento do volume do espaço, a cadeia da vida; aspira as pétalas e vão abrir-se com uma dor tão aguda que chegará à alegria e à fruição absolutas; cheira-os e os frutos incham e transpiram um pouco atingida a forma exacta que os explica; toca-os com as tuas mãos, não receies arranhar-te nas folhas do carvalho e da macieira, nem no tronco que lhes esconde a seiva e o coração. Estende as mãos para tudo o que é vivo e acrescentarás vida. Sê unicamente parcimoniosa no paladar. Filtra pelo gosto o sabor de todas as coisas (p. 60).

Assim, o *amor* torna capaz a vivacidade das impressões sensoriais, isto é, os sentidos pelos quais o mundo visível e o mundo imaginário passam a ter plena existência. Através da combinação entre o *doccere* e o *delectere*, a leitura concebe a descoberta do insondável mistério, que desperta a consciência imaginária do leitor às fruições absolutas, ou seja,

permite o cruzamento do real para o fantástico, como na metáfora paradoxal entre o dia e a noite, o sol e a lua, o leão e o unicórnio. Com efeito, é a leitura que agrega, num único espaço, a realidade e a fantasia, uma ponta e outra do fio da escrita, como margens opostas de um rio, porque leitura é também travessia:

> mas a Licorne ensinou-me o sentido que estava oculto no quadro – o Sexto, o qual é fazer, ir, caminhar. Cedo te ajeitarás por um tempo neste contorno, entre o Leão e a Licorne, e farás como convém que faças. Deixo-te a Licorne e o bicho Leão. Eles sabem fechar o pano da tenda para o teu sono e abri-lo para o teu acordar. Ruge já o Leão e só esta vez o faz. É uma pergunta lascinante que continuará a soar nas dobras do rugido e que perdurará quando o brado se extinguir. Leão e Licorne viverão sempre se sempre os amares. Aprenderás com os teus sentidos, sem teres para isso que comer da árvore ou veres os sonhos dos outros através dos seus corpos que se te tornarão transparentes. – Aguentarei? – Aguentarás. E no último instante ensino-te o segredo da invenção do outro. A sua criação. O pacto - (p. 60).

Enfim, no terceiro movimento de *A Sexta*, que se destaca dos anteriores pelo arranjo lacunar e, principalmente pelo tipo de focalização diegética (narrador heterodiegético), porém preservando a onisciência narrativa, a história caminha para o seu desfecho, mesmo que a estrutura sequencial pareça (dis)forme. Mantém-se a dinâmica da evasão imaginativa sob a roupagem de um discurso surrealista, metatextual e intertextual. O dialogismo com a sexta tapeçaria de Cluny situa o painel como urdidura do texto escrito, onde a iconografia da *Licorne* atua enquanto texto ponto de partida. Diante dessa perspectiva fabular, o texto de Isabel da Nóbrega assume um lirismo peculiar, onde se busca tratar ludicamente sobre as Damas da *Licorne* e o sexto sentido. Nesse último bloco, a escrita adota um ritmo discursivo mais difuso, valorizando a instância musical e romanesca:

> então naquela sala alguém ouviu um som muito estranho. As notas começavam como as de um tropel, sobrepunha-se-lhes a pancada seca e repetida do pano das bandeiras, perpassava o roçagar cortante de sedas, a solta macieza de crinas, e um marulhar de folhagem.

> Deslaçou-se em certo lugar da tapeçaria o ponto de cruzamento da liça e da trama, do linho e da lã. Mesmo junto à romãzeira que crescera até ao fim do seu tamanho (p. 60)

Todavia, a leitura do texto permite intuir que a enunciação metatextual e metanarrativa, a desfazer a trama da tapeçaria-texto, abriga um modo de ver e tecer, pela escrita através do imaginário e da memória, que desconstroem os fios da *Licorne* e a reconstroem nos fios da escrita. Essa reconstrução textual torna-se a imagem anversa da *Licorne*, onde se percebe com certa evidência a voz do escritor-modelo, preso nas tramas de *La Dame à la Licorne*, ecoando nesse enunciador final, como efígie de quem ama o que faz, ou seja, o que escreve:

> nesse ponto ou nó, tão infinitamente pequeno que os sentidos humanos mal o alcaçariam, estavam um homem e uma mulher enlaçados, entrelaçados, vivos. Afrouxaram o abraço para se fitarem. (Foi quando alguém viu destar-se nesse lugar a tapeçaria.) O cheiro a nardos derramou-se primeiro. O acorde. E foi depois um canto que por ali saiu, subiu, muito grave e agudo, o mais belo canto conhecido à face da terra (p. 60-61).

Conjuntamente, o lirismo verbal e o romantismo do epílogo se sustentam na remota interpretação da peça como encomenda de casamento, em consonância com a analogia da tenda árabe e a inscrição que dá título à sexta tapeçaria. Além disso, evoca-se também a afinidade simbólica estabelecida entre a associação do unicórnio com a virilidade masculina, culminando na fusão do amor profano e do amor sagrado. Isso se nota, como efeito intertextual, pela inserção de trechos do poema bíblico Cântico dos Cânticos, escrito pelo rei Salomão, conforme a antiga tradição rabínica, por volta de 1014 a.C.[87]

[87] Cf. BIBLIA DE REFERÊNCIA THOMPSON, com versículos em cadeia temática. Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeira. Edição Contemporânea. Sistema de estudo bíblico original e exaustivo de Thompson. Sistema numérico de referências em cadeia, análises de livros, estudos esboçados e ilustrados, harmonias, mapas descobertas arqueológicas e concordância. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. 16. ed. São Paulo: EditoraVida, 2005.

> <<... o meu amado apascenta os seus rebanhos entre os lírios./ antes que refresque o dia e caiam as sombras, volta, amado meu;/ eu dormia mas o meu coração velava: eis a voz do meu amado que estava batendo: Abre-me, irmã minha, amiga minha, porque a minh cabeça está cheia de orvalho, os meus cabelos das gotas da noite./ O meu amado meteu a mão pela frincha da porta, e as minhas entranhas estremeceram por amor dele...>> (p. 61).

Finalmente, a fábula é rematada, como se completasse uma dinâmica circular, iniciada a partir do emolduramento epigráfico. Então, informa-se que o local onde ocorre a ação do primeiro movimento do texto denomina-se <<sala das tapeçarias da Licone>>, onde é encontrada, no chão, o xale de lã preta em ponto de aranha que a pequena menina usava quando adentrou o ambiente com suas colegas. Tudo indica que a pequenina leitora fora absorvida (possessa) pelo encanto das tapeçarias, conforme orienta a epígrafe de *A Imaculada Conceição* (1930), dos poetas surrealistas André Bretton e Paul Éluard: "Teme passar demasiado perto das tapeçarias quando estiveres só e ouças chamar por ti" (p. 55).[88] Certamente, o mote do *Juízo Original* circunda a experiência escritural de *A Sexta*, mediante os parâmetros que envolvem a criatividade e o processo de criação/produção da obra de arte como *pura concepção* (criação fictícia), mesmo compreendendo que, no âmbito da percepção surrealista, até <<os espelhos são a invenção mais impura>>, segundo Herberto Helder.[89]

Enfim, podemos observar que o percurso analítico sobre os textos de Maria Velho da Costa, Augusto Abelaira, Nuno Brangança, Ana Hatherly e Isabel da Nóbrega, revelam modelos de integração dos dispositivos discursivos, como o dialogismo e a intertextualidade, além da configuração lírica da totalidade dos textos. Desse modo, o imaginário ficcional não impediu uma possível relação diaógica entre as produções, uma vez que a iniciatica editorial proporcionou a liberdade dos autores na forma com a qual deveria realizar a leitura do visível pelo lisível. Assim, percebemos que a obra *Poética dos Cincos Sentidos* possuem uma

[88] Cf. BRETON, André & ÉLUARD, Paul. *A imaculada concepção*. Tradução de Franco de Sousa, Lisboa: Estúdios Cor, 1972.
[89] Cf. HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006, p. 9.

coerência interdiscursiva, pois ao respresentarem um modo de ver particular, revelaram um modo de ler (escrever) que promovem o entrecruzamento de jogos alusivos textuais, como o domínio visual, o domínio sintático, o domínio semântico e o domínio lógico discursivo. Desse modo geral, o papel desconstrutivo da linguagem, nos textos da *Poética dos Cinco* Sentidos, representa a busca pela decifração da referencialidade pictográfica da *Licorne*, revelada, particularmente no texto de José Saramago, por meio da inquirição sobre o fabrico da peça, que se reflete nos silêncios e nos sons do ato produtivo da escrita literária.

O tear bate. Ajustam-se os fios, e o tear move-se e bate. O som sacode o vigamento, o chão calcado, o corpo do tecelão. Mas é irregular este som, tem pausas, atrasa-se ou precipita-se, porque uma cor toma a vez doutra e é preciso pensar, porque a pintura prende os olhos tanto.

José Saramago
O Ouvido

Capítulo 4

A POÉTICA INTERARTES NA TESSITURA DE "O OUVIDO" DE JOSÉ SARAMAGO

muta poesis, eloquens pictura

> Quando o sonhador acordar, tentará saber onde esteve
> e há-de lembrar-se de uma ruína assim, em Paris,
> no museu de Cluny.
>
> **José Saramago**
> Provavelmente Alegria
> 1970

O OUVIDO

O primeiro som, aquele de que todos os outros virão a nascer, filhos, discípulos ou gomos, ou bagos de romã justapostos, ou favos que se respondem como a luz de uma vela entre espelhos paralelos, o primeiro som, em tão grande silêncio nascido que poderia ser a primeira de todas as vagas quebrada sob os nevoeiros e as sombras do mundo recém-criado,
o primeiro som é apenas o da corrrente de ar que nos foles do órgão se introduz,
ou talvez não,
o primeiro som será o da respiração necessária para que a donzela aia faça o tão pouco esforço de levantar o punho do fole, e neste e nos pulmões o ar circulando com o secreto rumor da seda arrastada na lua, que por longe ser não ouvimos mas sabemos, e sem que percebendo-se percorre o interior das narinas húmidas e vivas, e docemente inflando os pulmões e também a escuridão interior do fole de pele curtida, ainda cheirante ao fartum quente dos gados nos currais ou no chão solto e macio das grandes sestas sob as árvores, e quem sabe se distante contendo o tilintar finíssimo das campainhas dos rebanhos em manhãs também de névoa de um mundo muito mais velho.
Esse, ou este, ou ambos porque mutuamente se requerem, são o primeiro som. A música ainda não se ouve, esta é a última pausa viva, o segundo final de consolação dos afogados que no ponto de morrer revivem: todos os sons estão neste primeiro, e todos são o mesmo silêncio, ou a mesma demonstração da sua impossibilidade.
Antes, a ponta-de-prata traçou todas as figuras do cartão, criando uma forma de paisagem rumorosa, e também de gente e animais que um cego reteria na memória dos sons, não em sinais identificáveis, mas como uma construção aérea de música concreta, feita de arabescos, de miúdas pausas, de súbitas raspagens, de longas brechas rasgando-se, tal seriam os silvos

das espadas cortando o ar, e sempre a respiração calma ou rápida, consoante na superfície do cartão a ponta-de-prata traçasse o largo movimento das saias das donzelas ou afilasse a espiralada defesa do unicórnio. Muito antes da tapeçaria houve outro primeiro som, este da ponta-de-prata vincando o desenho, guiada pelos olhos e a mão, dando ao traço o seu efémero gémeo que é o som, só existente em cada momento, como o presente movediço entre um passado que por vivido se cobre de incertezas e um futuro que só simplificadamente pode ser adivinhado. Fechando nós os olhos, poderíamos pensar que os traços se exprimem sonoramente ao nascerem, ou que, pelo contrário, são os sons que deixam como herança e sinal de passagem, antes de tombarem no silêncio do já acontecido, aquelas mil flores, os animais minúsculos que parecem espantados de serem, as duas graves raparigas, o leão e o unicórnio, o órgão frágil que devagar inspira para fazer nascer outro primeiro som.

Não precisa o debuxador de manter imobilizados diante de si os modelos que vai fixar no cartão. Em folhas soltas começou por figurar o cordeiro e a raposa, a lebre e o coelho, o lobo e o lebreu, e o pato bravo que, livre ainda, já se retorce e arqueja e grasna e cai porque o falcão vem cortando os ares, ele sim detido no voo por misericórdia do artista, senhor de não querer que num céu coberto de flores façam obra de morte as garras e os bicos. Nenhum mal irá acontecer aqui. Os animais esperam pacientemente a música, e deles não virá rumor. Mas em corredores sonoros como cisternas ecoam os passos da dona do solar, ou sua filha, e os pesados tecidos de ouro arrastam sobre as lajes os veludos lavrados, os mantos franjados de peles. O rápido vulto apenas ajuda a memória de rostos claros, de testas arqueadas ainda medievais, de uma gravidade que oculta vestígios certos do demónio, talvez mostrados nos olhos dilatados do leão e no urro sufocado que lhe denunciaria o desejo. Ventos contrários se juntam no desenho para que não sejam deste mundo a bandeira e o estandarte das três luas, no intervalo dos quais haverá de nascer o primeiro som soprado pelos tubos do órgão.

Porém, recatadas seriam as mãos das damas que de perto ao debuxador se não mostraram nunca, pois as suas próprias, grosseiras de homem, tomou por modelo, e assim no desenho vieram a ficar e depois na tapeçaria, por igual causa das mãos do tecelão. A ponta-de-prata desliza no cartão, abrindo um levíssimo suspiro de sombra no limiar da claridade ofuscante do unicórnio. Animal macho como o debuxador que vai agora traçar o seu retrato verdadeiro, o seu de si mesmo retrato, na melancolia dos olhos, na dobra vencida dos joelhos, enquanto a defesa longa e aguda, o chifre branco, se ergue para o ar, afastado do objecto do seu desejo. Nos pulsos do debuxador as veias batem, e entre os segredos do peito, como no interior duma gruta, ressoa a insistente pergunta e a fugidia



LA DAME À LA LICORNE — O OUVIDO

resposta do coração. O chifre branco detém-se no ar e nenhuma donzela gritará nesta hora a sua ansiada dor de mulher.
Só falta cobrir de flores todo o espaço livre, ir procurá-las aos campos, dispô-las em molhos sobre a mesa, e copiar cuidadosamente, sem invenção acrescentada, as folhagens e as pétalas, macias ou ásperas aquelas, dispostas estas em cachos ou em estrelas, em grinaldas e iluminações. E feito isto, que demorado foi, sobre a tábua se pousará com um rumor claro a ponta-de-prata, agora inútil, como o chifre do unicórnio, mas tendo ela fecundado e ele não. Posto o que será a vez das cores sensíveis, para que o cartão apareça enfim na sua glória de vermelhos e azuis de chumbo, onde o pêlo dos animais e a pele humana declaram uma evidente fraternidade, e onde os verdes se degradam em inumeráveis ecos de azul para que desta maneira se invente outro jardim. É o tempo de um silêncio para ouvidos humanos, enquanto sobre o mundo raso dos cartões as figuras se ajustam devagar, e as tintas, secando, se contraem murmurantes de inaudíveis crepitações.
Descem, por necessários, os rebanhos da montanha. O tempo, ainda que muito se esperou, acaba por sempre chegar, e neste dia se hão-de desprender do corpo das ovelhas os flocos espessos e crespos da lã, caindo ao redor como neve ou branda penugem de ave, enquanto a tesoura morde e estala, rente à pele rósea que estremece. Todo o chão se cobriu de lã, e quando às braçadas a levantam, e depois amontoam, seria silêncio se não ouvíssemos os animais balindo e o insistente rangido da tesoura. A terra é um murmúrio sem fim, e o vento, que de rajada passa, traz consigo, de longe, ou talvez não tanto, somente do outro lado das árvores, um balançar de flores de linho, leves flores que porventura o debuxador representou no cartão para que nada houvesse de ficar por dizer. Vão casar-se estas fibras e estes pêlos, vão juntar-se, apertar-se e atar-se este animal e este vegetal, mas, primeiro que tal outro dia chegue, entrará o gadanho no linho ou a foicinha, e com seu gesto largo ou breve derrubarão os caules, entre o rumor de chuva que é o frouxo cair de plantas umas sobre as outras e o hausto brusco que remata o arco dos braços. Para que mais tarde se possa ouvir o bater da espadela na cortiça, surdo bater, e os fios do linho nasçam do envolvimento dos tomentos. Entretanto, já as ovelhas voltaram nuas aos pastos, e o grito desgarrado do pastor torna a saltar de encosta em encosta como uma pedra que a funda disparou.
É destas simples coisas que se fazem as tapeçarias. Algumas vezes, descendo ao pátio ou dos janelões mirando, dona e donzela olharam este mover de formigos, tão sem jeito mostrado de ser o que só por ele encontrará sentido. Foi o linho levado dali, e a lã, a outra parte levados, fora o que para gastos se conservou, e depois as sementes novamente espalhadas na terra, e sem sequer precisão delas a pele das ovelhas recomeçou a cobrir-se de velo. Há nisto uma necessidade, e uma finalidade que

a necessidade, para o ser, impôs. O mesmo se não dirá da peste que entretanto veio e fez mudar de mãos, talvez o gadanho e a foice, talvez o cajado e a funda, talvez a tesoura. E nas salas altas, entre os muros de pedra fria, em todo o caso dura, não do barro das choças, os bastidores mostram a laçada interrompida, com a agulha dividida entre o fim e o princípio, à espera de que outros dedos acabem o movimento começado. Forçoso é juntar tudo quanto apareceu disperso, ressuscitar, reunir o que é material ao que com outros nomes também o é, e, pensando, encontrar o meio de chegar a uma coisa só. Um pouco de silêncio tem aqui o seu lugar.

Pode cantar um pássaro. O leão rugirá, se quiser. Porém, este é o rumor que mais profundamente fez estremecer a terra desde sempre: o passo do homem. Vem por esta margem do rio, vem pela sombra das árvores plantadas em alamedas, vem cruzando a charneca ou declinando no lombo das colinas, vem rangendo sobre a terra grossa, sapato pesado, ou roçando descalço as ervas por refrigério, e chapinhando no lodo fétido das cidades, e já saindo ao campo para a lama natural. Enfim pára em portas de casas ruidosas, onde há gaiolas de madeira erguidas no ar, com prumos e varas que a cada pancada abanam. São os teares. Itinerante passo e homem itinerante aqui ficarão até que a ressurreição esteja concluída.

Eis, portanto, o linho com a sua cor de nascença, os seus fios certos e paralelos. Eis a lã tingida do requerido vermelho, do verde e do azul de chumbo, e de um branco que é leite de ovelha e pele humana, branca de mulher, de homem branca, cor única de diferentes brancos. Eis o cartão pintado, o projecto e os seus limites, e no entanto a liberdade que os recusa a todos. Já o tecelão vindo de longe se sentou ao tear. Passa as pontas dos dedos pela urdidura, avalia a tensão dos fios. As madeiras rangem quando se mexe. Todo este conjunto, donde o mineral está excluído, freme até às fibras escondidas do homem, até aos ossos mais interiores da madeira. O tecelão olha a pintura. A ciência que é sua suporta as ignorâncias do que não saberá: que mulheres são aquelas, que homem as desenhou, e ao leão e ao unicórnio, que altas salas receberão na sua frialdade de pedra aparelhada o imenso pano, que lugares deram o linho e que rebanhos a lã, que foices gadanharam, que tesouras cortaram, que mãos. Basta-lhe o saber das suas próprias.

O primeiro som será um estalido de articulação, um murmúrio de músculos, o que for que seja sair do mundo de contemplar. O primeiro som será o pequeno turbilhão de ar deslocado por um gesto, o primeiro. O primeiro som será, se quisermos, o minucioso serpentear, a passagem dupla do fio de lã entre os fios de linho, animal e vegetal entrelaçados, um ao outro necessários e sem isso mortos. São estes os primeiros sons, porque a lua ainda está longe e sobre ela as sedas arrastadas nenhum rumor fariam.

O tear bate. Ajustam-se os fios, e o tear move-se e bate. O som sacode o vigamento, o chão calcado, o corpo do tecelão. Mas é irregular este som, tem pausas, atrasa-se ou precipita-se, porque uma cor toma a vez doutra e é preciso pensar, porque a pintura prende os olhos tanto. Por isso os sonhos do tecelão são feitos destas duas enigmáticas mulheres, destas mil flores, e por eles passeiam, graves, soleníssimos, o leão e o unicórnio, rodeados pelos outros animais de pêlo e pena, ao tempo que o coração acordado é um tear que bate dentro do peito, ansiosamente bate, repercutindo nas cavernas do corpo e nos fundos vazios, não se sabe se luminosos ou de trevas, onde o espírito e a memória que ele é se lançam às grandes adivinhações.

Nos intervalos do trabalho, o tecelão não pode esquecer a tapeçaria. Já se embriagou, já se bateu em rixa, e um dia foi ao campo só para se deitar debaixo duma árvore e dormir sem sonhar, e quando acordou viu que uma mulher se estendera ao seu lado, e aconteceu. Esse foi o dia em que fez todo o rosto da aia donzela que com a mão direita levanta o punho do fole, quando enfim o ar penetrou no interior da pele curtida para alimentar o que virá a ser, não tarda, o primeiro som do órgão. E numa outra vez viu saírem para a caça cavalgadas e matilhas, e voltarem com animais mortos que escorriam sangue sobre a garupa das mulas ou pendurados de varas que servos transportavam ao ombro. Esse foi, provavelmente, o dia do lobo.

A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário. O órgão pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço, preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E venham mais os outros sons, música das mãos, quatro são, que correm sobre as teclas ou convocam do céu os ventos calmos. Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de humanos, o que tão grandes coisas significam. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio.

José Saramago

A publicação de *O Ouvido*, texto que integra a obra coletiva *Poética dos Cinco Sentidos* (1979), consolida o itinerário que irá nortear, particularmente, os caminhos da ficção de José Saramago.[90] Mas, de modo geral, é bem provável que os escritores selecionados para o projeto da Livraria Bertrand tivessem consciência plena do jogo de correspondências estéticas a ser enfrentado, que ensejava de início um forte apelo experimental na conjunção plural das linguagens artísticas. Com efeito, a recepção da *Poética dos Cinco Sentidos* deveria provocar o confronto do leitor não apenas com o simples reflexo de apropriação lúdica dos processos de construção da arte da tapeçaria na criação literária, mas com a tendência de superação da tradução da imagem e seu repertório ideológico. Como observamos, anteriormente, na leitura dos demais textos dessa obra coletiva, que os autores não se limitaram a descrever a trama fabular-alegórica das "telas", mas recriaram a própria alegoria, conforme aponta Horácio Costa (1997), e vimos como tal enfoque interartístico resultou na originalidade dos textos, tão autônomos entre si quanto em relação ao texto ponto de partida.

Os painéis, reproduzidos junto aos textos da *Poética dos Cinco Sentidos*, sugerem representar a alegoria dos sentidos humanos, e, partindo desse princípio, encontramos em *O Ouvido* um *modo de ver* que vem consagrar o amadurecimento da temática e, principalmente, da escrita de José Saramago, delineando o término de um ciclo, no âmbito de um período de formação, como bem avalia Horácio Costa, e, por conseguinte, indica os caminhos que o autor passará a trilhar na produção subsequente.

Coerentemente, Horácio Costa define como *período de formação* à fase que antecede à maturidade artística do autor. A totalidade dessa obra inicial, pelo seu diversificado conjunto de gêneros, supõe um percurso experimental, na busca de uma identidade de linguagem e do gênero que satisfaça os anseios de sua expressão artística. Assim, no que tange à obra de

[90] Dados da autora a partir da publicação de *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (SANTOS & COSTA, 2010, p. 159): "JOSÉ SARAMAGO [1922] – Experimentou com vários gêneros literários (teatro, crônica, poesia) antes de, com *Levantado do Chão* (1980), dar início a uma série de romances cuja acolhida internacional, de público e de crítica, lhe garantiu o único Nobel de literatura da língua portuguesa (1998). Sua obra mais recente é *Caim* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009)".

ficção da primeira fase, o escritor publicou o romance de tendência realista-naturalista *Terra do Pecado* (1949), os livros de poesia *Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970), a prosa-poética *O Ano de 1993* (1975), o romance experimental *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), o texto *O Ouvido – Poética dos Cinco Sentidos/La Dame à La Licorne* (1979) e o volume de contos *Objecto Quase* (1978). Logo, o romance *Levantado Chão* (1980), de acordo com a crítica literária, é considerado um divisor de águas da obra do escritor português, que irá dar contínua preferência a textos de maior fôlego narrativo.

Não obstante, o legado literário de José Saramago é construído diante de um painel de intenso trabalho de escrita e de um mundo socialmente problemático. Nas atividades profissionais exercidas pelo escritor, cooperam as funções de crítico de arte e de literatura, editor, tradutor, ficcionista e cronista, que lhe renderam *a posteriori* a compilação de quatro volumes de crônicas: *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL Teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976). Por conseguinte, a demissão do cargo de diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias*, em novembro de 1975, por defender uma posição política e intelectual de esquerda, que contrastava com a ascensão de um processo de conciliação, induz o escritor a se prover das habituais traduções, vindo, consequentemente, a optar por se dedicar com exclusividade à literatura.

A crítica literária consente que José Saramago, a exemplo da grande maioria dos escritores em início de carreira, parece se lançar numa ansiosa busca por um estilo e linguagem próprios, por um norte temático que dê vazão à sua visão de mundo, e por um gênero que contribua para abarcar o entrelaçamento das tensões criativas. Assim, *O Ouvido*, ao se intregar no *período formativo* da literatura de Saramago, corresponde à gama bastante variada de gêneros dessa primeira fase da escrita do autor, que justificam a dinâmica experimental e o fecundo dialogismo interartístico.

Todavia, a nota editorial que introduz a *Poética dos Cinco Sentidos* deixa em suspenso o processo de distribuição dos painéis aos autores participantes. Sendo assim, é possível supor que a escolha de José Saramago tenha se fundamentado não somente pelas contribuições do escritor na revista *Arquitectura* (1974) e na Editorial Estúdios Cor (1955-1971), ou talvez pela conjunção de atividades paralelas de escrita ficcional, de tradução e de crítica literária e crítica de arte. Como se pode perceber, o repertório embrionário da escritura de José Saramago conjuga um conjunto de atividades que coincidem até o momento em que o autor se vê obrigado a deixar as funções jornalísticas, voltando-se com certa exclusividade à carreira literária. Em vista disso, entendemos que a escolha do autor resulte, principalmente, em razão das obras anteriores ao *O Ouvido*, onde a lírica, a crônica, os contos e os romances já evocavam na essência de seu conjunto uma tessitura poética interartes.

De fato, durante o *período formativo* da literatura de José Saramago, que se caracteriza pela presença acentuada do enfoque experimental, e que corresponde à natureza midiática e intersemiótica da obra *Poética dos Cinco Sentidos*, pode-se constatar igualmente uma contínua poética visual (*enargeia*) e uma poética ecfrástica. Isso pode ser verificado, por exemplo, na descritividade naturalista do romance inicial *Terra do Pecado* (1947)*;* nos poemas "Arte Poética", "Retrato Do Poeta Quando Jovem" e "Estudo De Nu" de *Os Poemas Possíveis* (1966), "Paisagem Com Figuras" e "O Poema É Um Cubo De Granito", de *Provavelmente Alegria* (1970); nas crônicas "A Neve Preta", de *Deste Mundo E Do Outro* (1971), "Retrato De Antepassados", "A Oficina Do Escultor", "Criado Em Pisa", "O Jardim de Boboli", "Terra De Siena Molhada" e "Com Os Olhos No Chão", de *A Bagagem do Viajante* (1973); nas imagens-dramas da prosa-poética *O Ano de 1993* (1975); no conto "Centauro", de *Objecto Quase* (1978); e no romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), obra em que José Saramago, mais detidamente e com evidente clareza, discutiu as relações homológicas entre a escrita (Literatura) e artes visuais (Pintura). Por outro lado, além do

repertório interartístico da escrita de José Saramago, é importante ressaltar que, na época de sua edição, *O Ouvido* e o conjunto de textos que formam *Poética dos Cinco Sentidos* participam de uma conjuntura social e artística de fundamental importância para a cultura portuguesa.

Em *Terra do Pecado*, a escrita inaugural de Saramago na ficção exibe um painel bastante colorido, anexado à paisagem naturalista de uma ação que se desenvolve na província do Ribatejo. A obra, primeiramente publicada pela Editora Minerva em 1947 e reeditada pela Editorial Caminho em 1997, apresenta como protagonista uma jovem senhora, dona Maria Leonor, recentemente viúva do senhor Manuel, que lhe deixa como herança as responsabilidades administrativas de uma Quinta. Entre outros aspectos, o enredo retrata as preocuapações e as superações dessa mulher, fragilizada pela prescrita condição feminina e pelas consequências ocasionadas pela recente perda do marido. Contudo, mais do que o desenvolvimento de uma ação dramática simples, essa obra de Saramago já aponta certo lirismo, como pequeno debuxo do que poderemos apreciar na sua escrita mais madura, porém, explicitamente presa aos convencionalismos estilísticos da época, de que, a seu tempo, sua pena irá se libertar. Entretanto, além da aguda adjetivação e do denso encadeamento das ações verbais, interessa-nos apontar o desenho plástico das descrições paisagísticas, muito aderentes ao tipo de linguagem visual, comumente representado nas obras posteriores do escritor, a exemplo dos seguintes excertos:

> A porta fechou-se atrás de si. Percorreu um longo corredor mergulhado em penumbra, onde os passos, amortecidos pela alcatifa, soavam surdamente. Abriu uma porta grande e pesada, atravessou uma sala deserta e iluminada por duas grandes manchas de luar no sobrado, onde se estendia uma cruz de sombra. Foi até à janela, abriu-a e olhou para fora. A Lua fazia cintilar as árvores e as casas dispersas pela quinta. Do andar de baixo subia um ruído de vozes. No terreiro alongavam-se, como os cinco dedos da mão, as projecções luminosas das cinco frestas da cozinha (p. 13),

e,

> O dia amanheceu cinzento e chuvoso. A terra, ensopada de lama, saturava-se da água, que escorria pelas valas, formando riachos e inundando as culturas. À porta da casa, abrigados debaixo da alpendrada, os trabalhadores olhavam a desolação dos campos desertos e espreitavam o céu, carregado e soturno, que se desfazia em chuva. Do interior, vinha um cheiro pesado de coisas mortas, de flores emurchecidas. Todo o dia se passou no meio do temporal, que não findava, entre vultos escuros que entravam e saíam, de olhos vermelhos, suspirando (p.18),

e ainda,

> Foi quando, entre o trigo, começaram a surgir manchas de sangue, que sangue pareciam as grandes corolas das papoulas, que subiam, direitas, nas delgadas hastes, com a sua cápsula solitária ao centro, grave e majestosa como se dirigisse a harmonia dos trémulos movimentos das pétalas largas.
> O trigo amarelecia e, sobre o ouro derramado nos campos, cintilavam sempre os pingos de tinta vermelha das papoulas. Mas até mesmo estas perderam o viço e a cor. E isso foi quando as curvas denteadas das foices começaram a cortar as hastes do trigo, num raspa-raspa contínuo de manhã à noite, desde que o Sol borbulhava no horizonte até que se afundava atrás dos ceifeiros, atirando-lhes sobre o trigo ainda não ceifado as suas esguias sombras deformadas (p. 111).

A publicação das *Obras de José Saramago* (1991) pela Lello & Irmão – Editores (Porto) – registra a nota da segunda edição (1982) da coletânea de *Os Poemas Possíveis*, quando Saramago valida aquela nova iniciativa editorial justificando que os textos imprimem o princípio dos "nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança" (SARAMAGO, 1991, p. 5). Nesse aspecto, o conjunto de poemas é escrito num momento político para pouco lirismo, época de acirrada censura e tolhimento das liberdades, que, por si só, poderiam explicar a (im)possibidade ou a inutilidade da poesia do autor, como nos remete o título do volume, ou, como deseja seu autor, nos versos de "Poema Seco": "Quero escusado e seco este poema/ Breve estalar de

caule remordido/ Ou ranger de sobrado onde não danço./ Quero passar além com olhos baixos,/ Amassados de mágoa e de silêncio,/ Porque tudo está dito e já me canso" (p. 22), e ou os versos do *Poema à Boca Fechada*: *"Não direi:/ Que o silêncio me sufoca e amordaça./ Calado estou, calado ficarei,/ Pois que a língua que falo é de outra raça"* (p. 37). Contudo, nesse profuso rol de temas e palavras que parecem evitar sua substância de auralidade, como admite em *Canção*, último poema do volume ["*Canção, não és ainda. Não te bastem/ Os sons e as cadências, se o vento/ O acenar da asa não tiveres./ Aqui me voltarás um outro dia:/ Nocturno escurecido da lembrança,/ Coral resplandescente de alegria"* (p. 94)], a relevância e a influência da *muta poesis* é evidente, confirmando assim a presença da temática interartes, na convivência ou correspondência entre o visível e o lisível na obra do autor, que anseia "...uma cor por descobrir, um juntar de palavras escondido" (p. 26), a exemplo do poema <<HÁ-DE HAVER...>>, ou como igualmente aludem os poemas de *Arte Poética*:

> Vem de quê o poema? De quanto serve
> A traçar a esquadria da semente:
> Flor ou erva, floresta e fruto.
> Mas avançar um pé não é fazer jornada,
> Nem pintura será a cor que não se inscreve
> Em acerto rigoroso e harmonia.
> Amor, se o há, com pouco se conforma
> Se, por lazeres de alma acompanhada,
> Do corpo lhe bastar a presciência.
>
> Não esquece o poema, não se adia,
> Se o corpo da palavra for moldado
> Em ritmo, segurança e consciência (p. 10),

ou *Retrato Do Poeta Quando Jovem*:

Há na memória um rio onde navegam
Os barcos da infância, em arcadas
De ramos inquietos que despregam
Sobre as águas as folhas recurvadas.

Há um bater de remos compassado
No silêncio da lisa madrugada,
Ondas brancas se afastam para o lado
Com o rumor da seda amarrotada.

Há um nascer do sol no sítio exacto,
À hora que mais conta duma vida,
Um acordar dos olhos e do tacto,
Um ansiar de sede inextinguida.

Há um retrato de água e de quebranto
Que do fundo rompeu desta memória,
E tudo quanto é rio abre no canto
Que conta do retrato a velha história (p. 30),

e *Estudo De Nu*:

Essa linha que nasce nos teus ombros,
Que se prolonga em braço, depois mão,
Esses círculos tangentes, geminados,
Cujo centro em cones se resolve,
Agudamente erguidos para os lábios
Que dos teus se desprenderam, ansiosos.

Essas duas parábolas que te apertam
No quebrar onduloso da cintura,

As calipígias cicloides sobrepostas
Ao risco das colunas invertidas:
Tépidas coxas de linhas envolventes,
Contornada espiral que não se extingue.

Essa curva quase nada que desenha
No teu ventre um arco repousado,
Esse triângulo de treva cintilante,
Caminho e selo da porta do teu corpo,
Onde o estudo de nu que vou fazendo
Se transforma no quadro terminado (p. 67).

O segundo conjunto de poemas de José Saramago exprime o lirismo que permanecia inaudito em *Os Poemas Possíveis*. Nesse sentido, *Provavelmente Alegria* demonstra um leve tom emotivo do autor, intimamente seduzido pelo oficio da escrita, que em alguns momentos aparece associada à representação pictórica. Assim, sob a forma de uma *eloquens pictura*, o título da coletânea assinala certo aprendizado com as palavras, uma impressão próspera sobre as possibilidades lúdicas das formas poéticas, bem como o desenho de um autorretrato, ou seja, um painel subjetivo, onde o autor registra os testemunhos de sua breve iniciação pelos caminhos da ficção. No âmbito das questões homológicas entre a Palavra e a Imagem, destacamos a seguir, os poemas *Paisagem Com Figuras*:

> Não há muito que ver nesta paisagem:
> Alagadas campinas, ramos nus
> De salgueiros e choupos eriçados:
> Raízes descobertas que trocaram
> O natural do chão pelo céu vazio.
> Aqui damos as mãos caminhamos,
> A romper nevoeiros.
> Jardim do paraíso, obra nossa,
> Somos nele os primeiros (p. 102),

bem como <<*A Mesa é o Primeiro Objecto*>>:

> A mesa é o primeiro objecto do sonho.
> É branca, de madeira, sem pintura.
> Tem papéis brancos que flutuam e se esquivam aos gestos.
> O lugar seria um escritório se não fosse uma espécie de abside com degraus.
> A parede curva, sem reboco, mostra as pedras roídas.
> Quando o sonhador acordar, tentará saber onde esteve e há-se lembrar-se de uma ruína assim, em Paris, no museu de Cluny.
> Mas não tem certeza.
> Os papéis brancos não obedecem, e isto impacienta o sonhador.
> De repente há uma presença na abside, não bem uma presença, uma ameaça que se difunde e paira.
> Começa o terror
> O homem que sonha quer resistir, mas o medo é mais forte, e não há ali ninguém a quem tivesse de mostrar coragem.
> Foge por um longo corredor e pára junto de uma porta que dá certamente para um jardim.
> Olha para trás, vai aparecer alguém.

> Ao fundo do corredor passa de relance uma rapariga cor de fumo.
> O medo é insuportável.
> A rapariga vem pelo corredor, rodopiando em ziguezague, fazendo ricochete de parede a parede.
> <<Quem és?>>, pegunta o homem que sonha.
> <<Papoila>>, responde a rapariga, e ri sem ruído.
> O medo lança o homem no jardim.
> Cai no chão, e a rapariga, já não cor de fumo, mas suja, cai também (p. 113),

e <<*O Poema É Um Cubo De Granito*>>*:*

> O poema é um cubo de granito,
> Mal talhado, rugoso, devorante.
> Roço com ele a pele e o negro da pupila,
> E sei que por diante
> Tenho um rastro de sangue à minha espera
> No caminho dos cães,
> Em vez da primavera (p. 126).

Em *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*, percebemos o encaminhamento progressivo de José Saramago para a vertente ficcional. Em paralelo aos textos de natureza jornalística, ocorre a convergência dos escritos essencialmente poético-narrativos, onde a veia ficcional do escritor flui com limitada liberdade. De fato, como observa Seixo (1999), o vocabulário conciso e a natureza subjetiva da liguagem adotada na escolha de determinados temas norteiam o enveredamento do escritor para a ficção. Certamente, podemos notar que, nos textos em que o escritor se deixa levar pelos sítios do imaginário, as crônicas contribuíram para o exercício da prosa ficcional, pois reconhecemos a semente do ritmo lírico e cadência da linguagem a que Saramago dará lume nos textos da maturidade. Com efeito, é dessa conjuntura de tensões, que o autor brinda o leitor com textos onde se desenvolve a poética interartes através da analogia Literatura e Pintura, como nas descrições de *O Inevitável Poente, Jardim no Inverno, Um Azul para Marte*, *A Neve Preta* do volume *Deste mundo e do Outro*, cujo excerto de *Olhos de Pedra* destacamos:

> Sempre me pareceu isto de esculpir a pedra era obra de magia. Bem sei que tudo depende do jeito com que se nasce, da aprendizagem, do gosto de manejar e de lutar com a matéria bruta. Por aqui não vem mal à minha tranquilidade. Sou capaz de olhar na mais perfeita paz de espírito uma estátua, sem que da contemplação me venham outros abalos que as chamadas emoções estéticas. O pior são os olhos. Não sei quando, nem onde, nem porquê, entrou-me no espírito a superstição de que os olhos as estátuas veem. De nada serve pedir ajuda ao bom senso. A realidade está diante de mim: uma figura de pedra é uma figura de carne petrificada. Ficou parada num certo movimento, numa certa posição, não fala, não respira – mas vê. Não precisa sequer que lhe desenhem nos globos oculares o círculo da pupila. Mesmo lisos, nus, olham implacavelmente. Não aguento o olhar de uma estátua. E sempre me recusarei a estar presente quando o cinzel do escultor estiver rompendo caminho para o último véu, para o ponto onde os olhos da estátua vão abrir-se. Sei que iria sofrer o temor de um gesto precipitado que vazasse os olhos da pedra" (p. 633).

Ou em *Retrato de Antepassados, Criado em Pisa, O Jardim de Boboli, e Terra de Siena Molhada* de *A Bagagem do Viajante,* e, mais precisamente, em *A Oficina do Escultor*:

> A oficina do escultor é alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha. É também sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido, e são como água fria salpicando um sino de cristal. Não é raro que a música encha todo este espaço. Então a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão, e a música abre-se como uma flor rubra e gigantesca debaixo de cujas pétalas curvamos a cabeça a cabeça. Mas isto não é o trabalho. As esculturas começadas, envolvidas em espectros em telas brancas, em sacos de plástico translúcido que dentro condensam respiração do barro, esperam o gesto delicado que as despe como a um corpo vivo e as mãos capazes de esmagarem, no mesmo gesto, ou maciamente descobrirem a linha exacta. E porque as mãos lançaram no espaço o movimento justo, a massa de argila recria-se pelo lado de dentro e é um rosto sombrio ou aberto, um lábio, uma luz na pupila imóvel, um olhar recto.
>
> Há também os desenhos, as folhas de papel que dormem preciosamente deitadas protegendo o traço imponderável do carvão. E aquela folha que um gesto absolutamente calmo fixa na pranchenta vertical, como se não fossem abrir-se no instante seguinte as portas do grande combate. Outro gesto talvez se não admitisse: se não quisermos dizer que vai começar uma cerimônia religiosa, diremos que é uma luta corpo a corpo, um acto de amor, como aquele mesmo gesto que despiu as estátuas. Agora o escultor defronta a folha branca, vertical e nua como um corpo. Estende o braço armado do fragmento negro do carvão e com um movimento breve ou longo, mas seguríssimo como um estoque, abre no papel a primeira cicatriz. Todo o desenho desenho será um jogo de fintas, de avanços e recuos rápidos, até ao momento em que

> o objecto se rende, em que a distância se reduz e o escultor esquece o modelo já apreendido definitivamente e dialoga rosto-a-rosto com a imagem possuída.
> A oficina está povoada de figuras (p. 914-915),

e no excerto seguinte de *Com os Olhos no Chão*:

> O céu é todo feito de rosa e amarelo em partes iguais. O pintor esqueceu as fáceis memórias do azul e amontoou ao fundo umas névoas espessas que filtram a luz sem direcção nem sombras que rodeia as coisas e torna visível o outro lado delas, como se tudo fosse simultaneamente opaco e transparente. Depois baixou a cabeça e mergulhou o rosto na terra até que os olhos, as pálpebras inferiores, os cílios arqueados e trêmulos, ficaram rentes à superfície de um chão feito de pasta vegetal, limosa, e ao mesmo tempo vítrea, como um tufo transportado através de todos os ardores e frios da volta maior do mundo, como um escalpe arrancado inteiro.
> E agora que se reflecte na água única que cobre os olhos, polidos e macios como esferas velhas de marfim, a teia vegetal que é a única vida além da cor amorosa do espaço, o pintor vai minuciosamente defender da morte, do vento rápido, da inundação que derruba, os caules finíssimos, as folhas rasteiras e gordas, as cápsulas cartilaginosas, as palmas minúsculas das gramíneas. Todas estas ervas hão-de ter nome nas classificações botânicas, todas hão-de ter cem apelativos diferentes consoante os lugares onde nasçam e os homens que os habitem. Aqui, porém, o tempo não começou, os homens são mudos, os nomes não existem, a linguagem está por inventar. Só a mão encaminha no papel o gesto entendedor do mundo.
> [...]
> A mão do pintor passa sobre o papel, dispondo a tinta em manchas que parecem abandonos, avança com a fixidez de movimento de um astro em órbita ao longo da necessidade de uma haste de erva, volta a cobrir de mais névoas o céu ainda liso de sol e de nuvens. Entretanto, os olhos cerram-se cansados, a mãos suspende o último gesto, e depois, enquanto as pálpebras voltam a abrir-se, o pincel desce devagar e depõe no lugar predestinado uma levíssima camada de tinta, quase invisível, mas sem a qual todo o trabalho teria sido falso e inútil.
> Não há mais nada vivo do que esta aquarela de Albrecht Dürer, aqui descrita com palavras mortas. Com os olhos no chão (p. 930-932).

Diante do conjunto da produção de José Saramago, no âmbito de sua fase formativa, pode-se perceber que as tensões emotivas e criativas previamente assinaladas nas poesias e nas crônicas refletem-se no labor artístico-literário de *O Ano de 1993*, obra, ainda hoje, intrigante e inovadora, que condensa o lírico e o prosaico puramente ficcionais. De fato, *O*

Ano de 1993 inaugura o perfil estilístico de Saramago, através da experimentação concisa da linguagem e da evocação imaginária, sob o viés do fantástico, de caráter surrealista e certa tonalidade futurista, além da correspondência entre o texto e a imagem, que o autor buscará dar sequência nas obras posteriores. Na escrita de *O Ano de 1993* percebemos a viva aproximação com o gênero das crônicas do autor, como analisamos em *José Saramago: Imprensa e Ficção* (2008). Além do mais, sabe-se que a discussão genológica determina a característica maleável da crônica, que pode se movimentar entre os planos do contidiano, do historiográfico e do ficcional, definindo-se como gênero essencialmente instável.

Contudo, de modo geral, o exercício cronístico de Saramago constituirá um fecundo repertório, formando o potencial expressivo e temático do escritor. Se, nas crônicas, é possível encontrar um pintor social que compõe textos-retratos da realidade, os quais se alternam com as visões líricas do mundo, como pinturas coloridas com os matizes da imaginação; por sua vez, em *O Ano de 1993*, há uma intensa evolução estética, uma busca empenhada em assumir a prosa literária como o veículo de difusão da palavra que pretende romper os silêncios do mundo. Entretanto, o *Ano de 1993* possui uma gênese fragmentária, a exemplo da nauteza periodística do gênero cronístico, através da perspectiva sequencial das ações, que se relacionam por meio de uma delicada notação diegética.

Com efeito, a temporalidade e a sugestiva narratividade de *O Ano de 1993* realizam uma pretensa analogia cronística dos fatos exibidos, de breve teor folhetinesco, que, por outro lado, aspira em sua totalidade à composição de uma trama episódica, isto é, fabular. Estruturada em 30 fragmentos (ou poemas-capítulos), a obra poética[91] apresenta um discurso

[91] O perfil genológico de *O Ano de 1993* (1975) sempre provocou discordâncias críticas. De modo geral, houve objeções em torno da orientação do próprio autor, que incluiu o texto no gênero poético, ao lado de *Os Poemas Possíveis* e *Provavelmente Alegria*, como destaca a edição das Obras de José Saramago, publicadas pela Lello & Irmão – Editores (Porto) em 1991. Contudo, a obra suscita uma aportagem diegética, como o conto e a novela, devido sua unidade fragmentária e, principalmente, sua singular linearidade. Sabe-se, hoje, que a linguagem sintética e o modelo estrutural dessa obra pressupõem os caminhos para se compreender o amadurecimento estético do escritor, diante do longo espaço que irá percorrer, a posteriori, no gênero narrativo. Assim, optamos por identificar os textos como prosa-poética, valorizando a importância dos limites criativos que se confluem nos

lírico, versicular e prosaico, atingindo a máxima expressividade vocabular, e exibe uma temática que retrata o estado caótico de uma sociedade imaginária, imersa num ambiente de perplexidade e desordem. Contudo, se nas crônicas a casualidade dos fatos obedecem em princípio ao gênero periodísco (diário ou semanal), em *O Ano de 1993* a fragmentação é proposital e a sugestividade imagética da escrita ecfrástica predomina sobre o encadeamamento das ações: ocorre a sucessão de fortes imagens poéticas, debuxando um obscuro sentimento do mundo e a complexidade das lutas humanas através de imagens-drama, que se associam à temática da afinidade homológica texto-imagem, como se pode observar no primeiro quadro do volume:

> As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado
>
> Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe menos o seu lugar
>
> Não importa que Dali tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993
>
> Este dia em que as pessoas estão sentadas na paisagem entre dois prumos de madeira que foram uma porta sem paredes para cima e para os lados
>
> Não há portanto casa nem sequer a porta que poderia não abrir precisamente por não haver para onde abrir
>
> Apenas o vazio da porta e não a porta
>
> E as pessoas não se sabe quantas não foram contadas devem ser ao menos duas porque conversam levantam as golas dos casacos para se defenderem do frio
>
> E dizem que o inverno do ano passado foi muito mais doce ou suave ou benigno embora a palavra seja antiga em 1993
>
> Enquanto falam e dizem coisas importantes como esta
>
> Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltava inventar

---

escritos dessa fase, mesmo que, nas reedições da Editorial Caminho (2007) e da Companhia das Letras (2007), consoante o desejo de José Saramago, tenham-no considerado poesia.

> Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é muito menos daliniana do que ficou dito na primeira linha
>
> E uma sombra estreita e comprida que é talvez de uma pedra aguda espetada no chão ou de um prumo distante de porta que já perdeu companhia e por isso não atrai as pessoas
>
> Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo
>
> Devagar passando os ossos do metacarpo e depois subindo pelo braço devorando
>
> Enquanto algumas pessoas continuam a conversar
>
> E esta se cala porque tudo isto acontece sem dor e enquanto a noite desce

De fato, o arranjo fragmentário se associa ao sentimento de desassossego e de colapso social com os quais o autor esboça o conjunto poético de *O Ano de 1993*. Nesse sentido, Saramago demonstra, de um lado, a consciência de que a humanidade somente é capaz de (re)conhecer o passado através das ruínas deixadas pelas gerações que se antecederam, cujos fragmentos podem exprimir uma mundividência aterradora, porém, do lado inverso, o escritor transmite uma expectativa positiva ao sonho de liberdade, como resistência ao estado de combate constante que se impõe à vida humana. Certamente, a mesma (des)estrutura imaginária pode ser encontrada nas narrativas de *Objecto Quase*, bem como a mesma impressão de subversão, que parecem culminar na confluência de tensões dramáticas e no lirismo vocabular, como bem ilustra a apresentação do volume (orelha esquerda), publicado pela editora Companhia das Letras em 1994:

> Apartado do mundo, a consciência elabora a sua vingança. Talvez a maior de todas seja a linguagem, destinada a ferir e referir as coisas à distância. Talhada sob medida pelas mãos de um grande escritor, tal distância – modulada ora de modo espacial, ora temporal – está sempre presente nestas seis breves e tensas narrativas de José Saramago.
> Será temporal em "Cadeira", quando a linguagem rodopia em *travelling* velocíssimos em torno de um caruncho que rói, em câmera lenta, o sustento de um ditador até este cair, literalmente, do poder. Será espacial em

> "Refluxo", onde um rei manda instalar no centro geométrico de seu país um imenso cemitério para banir de suas terras todo vestígio de morte. Será ambas, e intrínsecas à consciência humana, em "Coisas" e "Embargo", narrativas de prender o fôlego, em que uma revolta de objetos e a falta de gasolina denunciam o círculo vicioso da existência.
> Absurdos, líricos, irônicos – estes contos traduzem um capitalismo em agonia, atmosfera de fim de linha, de sociedades em que os bens de consumo circulam às expensas da própria vida. Daí a escrita que se move em ciclos, emulando ritmos alternados de crise e prosperidade, parodiando a circulação também incessante, distanciada e sem sentido das mercadorias.

Considerando o repositório sociocrítico que permeia *Objecto Quase*, é importante descatar o predomínio da visão alegórica das narrativas, como interpretação ou transversão fabular a propósito do contexto em que os contos foram escritos, assim como nos remete o imaginário fantástico ou futurístico de *O Ano de 1993*. Contudo, percebe-se nos contos a incidência do conteúdo lírico da escrita, favorecendo à fixação do plano ficcional sobre o (inter)discurso referencial. De fato, o movimento compassado da linguagem se associa à temática imaginária dos textos, como em *O Centauro*, promovendo o melhor efeito lúdico e fruitivo da narrativa. No conto aludido, podemos encontrar semelhanças entre o mito da *Caça ao Unicórnio*, como discorremos anteriormente, com a caçada que é travada para se capturar o centauro, conforme razões e objetivos logicamente particulares. Embora se abstraia analogias referentes ao simbolismo erótico que circunda o imaginário desses animais, pode-se visualizar que o discurso poético se atrela à descritividade pictografia compositiva da paisagem, onde é possível notar a confluência das relações homológicas entre a Literatura e Pintura:

> O cavalo parou. Os cascos sem ferraduras firmaram-se nas pedras redondas e resvaladiças que cobriam o fundo quase seco do rio. O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície. Amanhecia já. Ao longe, onde as terras subiam, primeiro em suave encosta, como tinha lembrança se eram ali iguais à passagem por onde descera muito ao norte, depois abruptamente rasgadas por um espinhaço basáltico que se erguia em muralha vertical, havia umas casas àquela distância baixíssimas, rasteiras, e umas luzes que pareciam estrelas. Sobre a montanha, que barrava todo o horizonte daquele lado, via-se uma

> linha luminosa, como se uma pincelada subtil tivesse percorrido os cimos, e, húmida, aos poucos se derramasse pela vertente. Dali viria o sol.
> [...]
> Deu mais alguns passos, agora em completo silêncio. Os pássaros assustados observavam. Olhou para cima: viu iluminadas as pontas altas dos ramos. A luz rasante que vinha da montanha roçava agora a alta franja vegetal. Os pássaros recomeçaram a chilrear. A luz descia pouco a pouco, poeira esverdeada que se mudava em róseo e branco, neblina subtil e instável do amanhecer. Os troncos negríssimos das árvores, contra a luz, pareciam ter apenas duas dimensões, como se tivessem sido recortados do que restava da noite e colados sobre a transparência luminosa que mergulhava na vala. O chão estava coberto de espadanas. Um bom sítio para passar o dia dormindo, um refúgio tranquilo (p. 109 - 112).

Já em *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance-ensaio que antecede a escrita de *O Ouvido*, o tema do diálogo interartístico é mais evidente, através de um discurso que preconiza a metalinguagem literária. Assim, desde as produções iniciais, José Saramago exibe a preocupação em refletir sobre o ato de produção, e essa particularidade do estilo do autor se entrelaça ao enredo da obra, configurando como macrotema a racionalização do processo criativo. Em linhas gerais, a obra contém um ensaio educativo sobre a pintura, mas é, sobretudo, um romance, tão inovador em nível de linguagem quanto em nível estético, vindo a ser considerado um divisor de águas da literatura de José Saramago. Desse modo, a estrutura diegética fragmentada corrobora para o enquadramento do livro na estética pós-modernista, além da presença da paródia e da intertextualidade, que atuam com elementos imprescindíveis para a compreensão da temática do romance em questão. Nesse sentido, a intertextualidade, expressivamente sugerida pelo título, como instância paratextual, configura-se na perspectiva de interface de linguagens artísticas, ao entrelaçar duas representações que se prescrevem distintas, mas que se precisam irmanadas:

> No entanto, agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido.
> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o

> quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torna-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até o fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes (p. 16).

A narrativa percorre o íntimo de um personagem-narrador de um pintor de "quase cinquenta anos" (p.15), identificado pela inicial H., e que, em 1973 (p. 162), vive da produção de retratos encomendado por pessoas da alta sociedade lisboeta, mas se decide a aventurar por uma nova forma de expressão. Desse modo, ele problematiza o processo de criação artística, e avalia ser o último de sua espécie, o único que cultiva uma arte morta, a de compor retratos à moda antiga, porque se julga preso às concepções da Arte Renascentista. Verifica-se, portanto, o testemunho de um narrador-personagem desiludido com sua arte, pois se mostra consciente de que sua produção "não é pintura" (p.7). Por conta disso, decide ir em busca de sua identidade, ou originalidade, e encontra seu traço na escrita, ao mesmo tempo livre e familiar, porém, observa que até mesmo essa forma de expressão necessita de um aprenzidado ["Daria provavelmente toda a minha arte de pintor (é verdade que não daria muito, mas daria quanto tenho) para conhecer as profundas razões que levam as pessoas a escrever" (p. 129)]. Assim, como é possível perceber, o *manual*[92] é o registro escrito, ora objetivo ora emotivo, das angústias, descobertas, experiências, pesquisas, de um pintor que, ao misturar as cores, descobre a variedade de tons na palheta. Desse modo, antecipando o que será aplicado em *O Ouvido*, percebemos no *Manual* que as comparações acerca da pintura e da escrita se cruzam

[92] O termo *manual* – como conjunto de procedimentos, normas, ou mesmo, um objeto facilmente manipulado pelas mãos -, em seu caráter usual, adéqua-se ao enredo da obra como recurso de trabalho de um artista. A perene ambiguidade denotativa do vocábulo favorece à compreensão do *romance* como o canal mais que intermediário entre o pólo produtor e fruidor da mensagem, mas, principalmente, como suporte de outros gêneros, permitindo o desenvolvimento livre das digressões e dos relatos desenvolvido pelo protagonista.

ludicamente por meio de ambiguidades interdiscursivas, onde quadros podem se ditos por palavras:

> Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi o que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obra das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever (p. 54).

Nesse aspecto, além do efervescimento da discussão mimética nas composições artísticas nos séculos XV e XVI, a ação desenvolvida no romance traz à tona a problemática do *paragone*, que discutia a respeito da superioridade da pintura sobre a literatura, e vice-versa. Assim, o narrador-pintor procura novos caminhos para sua arte, que é a pintura de retratos de ricos lisboetas; porém, ao retratar um de seus clientes - cuja identidade se restringe à S., administrador da empresa SPQR[93] -, irá tentar conhecê-lo em toda a sua essência, não somente em seus traços físicos, mas, em especial, nas particularidades íntimas do seu cotidiano, reveladas pela personagem da secretária Olga, funcionária e amante do patrão. Desse modo, o caminho que o pintor se propôs almejava não só a valorização e a originalidade de sua produção, mas se tornou a agente do seu amadurecimento, pois ao conhecer S., passou a conhecer-se melhor e a julgar melhor seu trabalho, condenando-o. Com efeito, entende-se toda a autocrítica realizada pelo então pintor, agora, escritor. A tela que surge já estava na sua mente como Ideia, pronta, mas era aprisionada pelo ofício que exercia. Ao intuir um novo trabalho, uma nova sensação, um novo estilo, propõe que seu ofício, agora, será diverso do primeiro: “descobrir tudo na vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre a verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa (...). Separar, dividir,

[93] A sigla romana SPQR: *Senatus Populosque Romanum* (o senado e o povo romano) pode ser interpretada como comparação do sistema político vigente no Portugal da época ao poder do Império Romano.

confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei" (MPC, p. 21).

> Desta vez não pude limitar a lambuzar a tela segundo as vontades e o dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento. Quando fiz o primeiro traço na tela, deveria ter poupado o pincel, e com todas as desculpas de que fosse capaz para disfarçar a extravagância do gesto, acompanharia S. à porta da escada, ficaria a vê-lo descer, tranqüilo, ou respirando fundo para recuperar a tranqüilidade, com o contentamento maravilhado de que escapou a grande perigo. Não teria havido segundo retrato, não teria comprado estas folhas de papel, não estaria agora a manejar tão mal as palavras, mais duras que os pinceis, mais iguais na cor do que as tintas que se recusam a secar lá dentro. Não seria este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que duas vezes não pôde (p. 13).

Dentro dessa perspectiva, H. passa a assentir que a imagem primeiramente impressa do objeto não representava a verdade, pois acredita que conhecer o modelo realmente em sua essência não seria copiar sua própria imagem. Conclui, assim, que todos os retratos que pintara até então não passavam do reflexo de um único e mesmo retrato: as mesmas técnicas, as mesmas pinceladas. Por conseguinte, se sua arte é inútil, inútil também seria seu produtor, pois admite que os retratos que pintara mais refletiam a si próprio do que os modelos que utilizara, ou seja, seriam autorretratos,[94] pois:

> Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto

[94] De fato, é importante lembrar que os artistas em geral sempre produziram seus autorretratos, como acontece com a maioria dos pintores renascentistas. Nesse caso, o anseio em explorar a condição humana tomando como espelho a própria personalidade é uma das mais importantes motivações dessa atitude. Nesse âmbito, a relação observador-modelo e vice-versa é inerente desse tipo de trabalho, pois "o observador tem o prazer de especular sobre a identidade da pessoa retratada, sobre sua vida etc., e talvez se identifique com o retratado, reconhecendo no quadro alguns de seus próprios traços" (DORE, 1996, p.7).

> de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente (p. 79).

Com efeito, a busca pelo traço é o primeiro jogo intertextual que se depreende da leitura do texto. Através da símile verbovisual, a escrita das mãos (caligrafia) se confunde com o registro gráfico (traço) da imagem. Assim, a palavra e a imagem são paralelamente desenhos, cujo processo produtivo se interagem de forma ambígua, aproximando, assim, a região fronteiriça entre o visível e o legível. Conforme se pode entender, o enunciador encontra um ponto de apoio comum às duas linguagens, isto é, o traço, o gesto plástico das mãos, capaz de entrecruzar o dito e o visto.

Assim, motivado pela descoberta da escrita, como ânsia de recuperar o valor de sua arte, o enunciador resgata escritores e pintores, bem como cita uma grande variedade de obras pictóricas e literárias, representativas da História da Arte Ocidental. No programa comparativo pelo qual se enreda, o enunciador produz a releitura e uma espécie de paródia de alguns textos visuais e literários, fruto de pesquisas ou resgate memorístico de excursões por museus e cidades europeias, como diários de viagens ou cadernos de anotações, identificados no romance com o título “Exercícios de Autobiografia”. Dessa forma, observamos que a narrativa se autoconstrói, sistematizada por uma estrutura e por uma linguagem ludicamente elaborada, como permite conceber certas construções vocálicas como *artepintura*, *artemagens*, *escrevepintar* (p. 170), a fim de mimetizar o processo de representação do visível através do legível.

> No meu oficio (que é o de pintar) começamos por aplicar as cores tal com vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-la na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) entra(m) na gama

> permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando (p. 23 - 24).

Num tom confessional, próprio de um livro de crônicas, ou necessariamente de um manual didático, o narrador serve-se de processos de representação escrita que irão nortear sua busca pela sua arte, ou por si próprio. Os *exercícios de autobiografia*, como aludimos, caracterizam-se como blocos de texto que se encadeiam na trama diegética confessional do enunciador, sendo, por ventura, os mais importantes elementos intertextuais do romance, no âmbito da relação Literatura e Pintura.

> Abri ao acaso e fui lendo, até chegar àquela passagem do segundo diálogo, quando Messer Lactâncio Tollomei responde a Miguel Ângelo: <<Satisfeito estou, respondeu Lactâncio, e conheço melhor a grã força da pintura, que, como tocastes, em todas as cousas dos antigos se conhece e até no escrever e compor. E porventura com as vossas grandes imaginações não tereis tanto, como eu tenho, tentado na grande conformidade que têm as letras com a pintura (que a pintura com as letras, sim tereis); nem como são tão legítimas irmãs estas duas ciências que, apartada uma da outra, nenhuma delas fica perfeita, ainda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas (p. 66 - 67).

Dessa forma, o narrador buscando sua aprendizagem em termos de representação literária, irá copiar, ou melhor, reescrever, algumas biografias de grandes nomes da literatura ocidental, como Daniel Defoe, Marguerite Yourcenar. Busca uma espécie de porto seguro, ou ponto de partida, lar ou pátria. Ou como se se travestisse da vida e olha alheia pudesse se encontrar em algum traçado do outro, e educar a própria mão, passando a ser no ser do outro. É, sobretudo, uma referência constante à Imitatio, oriunda do pensamento grego, resgatada no período da Renascença italiana (Séc. XV). Um exemplo disso poderia ser a reflexão que se segue após parodiar um trecho do romance As aventuras de Robinson Crusoé, de Daniel Defoe:

> Outras vezes tenho copiado textos desde que comecei a escrever, e por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se eu estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que as palavras são. Tendo porém copiado, ouso afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira do copista, que não nasceu em 1632 na cidade de York (p. 93-94).

O narrador-pintor segue refletindo sobre o que escreve. Posterior a esse trabalho de copista, quando muitas vezes há uma tendência em inferir no texto copiado, segue os cinco *Exercícios de Autobiografia*, onde se reflete sobre o gênero, ou seja, sua arquitextualidade, que irá direcionar seu estilo e sua linguagem: narrativa de viagem ou capítulo de livro. Cada exercício com um título sugerido pelo narrador. Contudo, é através da intertextualidade com a arte italiana propriamente dita que o leitor verifica a tentativa de representar o visível no escrito, o plástico no legível, e o tridimensional da tela na dimensão da folha de papel. Assim sendo, os exercícios de autobiografia são desenvolvidos conforme os seguintes títulos:

I. Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas (p. 99-104);

II. Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza (p.121-133);

III. Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: O comprador de bilhetes (p. 143-148);

IV. Quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo (p.163-168);

V. Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras (p.187-192).

O narrador passa a descrever suas impressões das viagens que realizou pelos principais centros artísticos italianos. Compõe uma espécie de roteiro turístico para o leitor de suas

crônicas ou capítulos de livro. É uma viagem que se inicia, no primeiro exercício, em Milão, passando, entre outras, pelas cidades de Veneza, Pádua, Ferrara, Florença, Siena, e finaliza, no último e quinto exercício, em Arezzo, Perúgia, Roma e Nápoles. Em cada cidade, cita nomes de museus, praças e artistas. Alude a obras da pintura e da arquitetura italiana: o hipotexto,[95] segundo a teoria de Genette. Parodia, por escrito, algumas dessas obras, na tentativa de transmitir, por meio de palavras, ao leitor-modelo de seu texto, as sensações visuais que essas obras de arte despertam.

O verdadeiro mote dessa "viagem por terras de Itália" (p. 99) decorre pela busca de um lugar de nascimento por parte de H., num momento em que o artista deseja lançar "um olhar inteligente sobre si mesmo" (p. 98). Assim, primeiramente em Milão, em *As Impossíveis Crônicas*, H. nos apresenta o encanto da *Piazza del Duomo*: "uma catedral cujo gótico flamejante, apesar do seu esplendor (ou por causa dele) me deixa frio" (p. 100), o Castelo Sforzesco, a Igreja de Santa Maria delle Grazie, a Pinacoteca Ambrosiana. Assim, H. tece comentários sobre algumas obras, tais como: a abóbada da Salla delle Asse, pintada por Leonardo da Vinci, no Museu de Arte Antigo do Castelo Sforzesco; o *Casamento da Virgem*, de Rafael; o *Cristo Morto*, de Mantegna; Virgem e Menino, de Ambrosio Lorenzetti, exposto na Pinacoteca de Brera; e a *Ceia*, de Leonardo da Vinci, pintada no refeitório dos dominicanos. No conjunto dessa experiência visiva, destacamos a notória plasticidade composta em duas dessas reflexões: a primeira sobre a abóbada da *Salla delle Asse*:

> Entra-se por uma porta baixa e estreita, em arco, e os olhos fitos a direito pouco vêem, apenas o que parecem colunas pintadas nas paredes, a toda a volta. É apenas uma sala mais, até que os olhos levantam para o tecto. Lamentemos aqueles a quem um súbito e lancinante arrepio imediatamente não percorra: estão perdidos para a beleza: Toda a abóbada surge coberta por um entrelaçamento vegetal, formando uma inextricável rede de troncos, ramos e folhas, onde certamente não cantam aves, mas donde desce, como

[95] Por meio da referencialidade intertextual, o *hipotexto* seria a obra de origem, retomada no interior de outro texto, denominado por Genette (1997) como *hipertexto*.

> um murmúrio, talvez o fantasma da respiração de Leonardo da Vinci quando, sobre o alto andaime, pintava aquela árvore-floresta (p. 101-102),

e a segunda sobre a *Ceia*, de Leonardo da Vinci:

> E há a Igreja de Santa Maria delle Grázie. Ali mesmo ao lado, no lugar onde foi o refeitório do convento dos dominicanos, está a Ceia de Leonardo, já condenada à morte quando o pintor lhe pôs a última pincelada: a humidade do terreno começara imediatamente o seu trabalho de corrosão. Hoje, transformou em pálidas sombras as figuras de Cristo e dos apóstolos, espalhou nuvens sobre elas, descascou-as em milhares num espaço luminoso. É uma questão de tempo. Apesar de todos os cuidados minuciosos que a rodeiam, a Ceia agoniza, e, para além dos prestígios da arte incomparável de Leonardo, talvez seja essa morte próxima que nos torna ainda mais preciosa a pintura magnífica (p. 102-103).

No segundo exercício de autobiografia, primeiro em forma de livro, o narrador nos faz contemplar uma visita a uma exposição de arte na cidade de Veneza. Admira-se com o Canal Grande; com as ruas, denominadas calli, evidente alusão à grafia da escrita; os pássaros de Trubbiani e a fachada ou cúpulas da Basílica. Percorre a Piazza San Marco, os *Mori* da Torre do Relógio, o *campanile*, a *Loggetta* de Sansovino, o Palácio dos Doges, e faz alusão à pintura de Fabrizzio Clerici e ao filme *Morte em Veneza*, comentando: “decorre na única Veneza real: a do silêncio e da sombra, da negra franja que a água dos canais desenha no rente das fachadas, do cheiro insidioso e pútrido de uma humidade que nenhum sol levanta. De quantas cidades que conheço, Veneza é a única que manifestamente morre, que o sabe, e, fatalista, não se importa muito” (p. 122), e, sobre os pássaros de Trubbiani diz: “Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, construídos de zinco, alumínio e cobre, estas aves de asas largas, presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro” (p. 123).

Em seguida, relata uma viagem a Pádua e lembra que ali, no dia 11 de março de 1944, caíram bombas, há trinta anos, destruindo a Igreja degli Eremitani. Afrescos de Mantegna

foram danificados e destruídos por completo, os quais contavam a história de Santo Iago. O artista, então, detem a retentiva de suas memórias em Giotto, ao se lembrar da visualização dos afrescos na Capella degli Scrovegni, onde pintara a *Vida da Virgem*, a *Vida de Jesus*, a *Paixão*, *Ancensão*, o *Pentecostes* e o *Juízo Final*. A respeito da perfeita arquitetura da Capella degli Scrovegni, o narrador afirma:

> As figuras mostram-se reservadas, algumas vezes hieráticas, pertencem a um mundo ideal, premonitório para Giotto. Num mundo assim descrito, o divino alastra serenamente sobre as coisas e as vicissitudes terrestres, como uma predestinação ou fatalidade. Ninguém saiba ali sorrir com os lábios, talvez por incapacidade expressiva do pintor. Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sageza calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam (p.125).

Em "O comprador de bilhetes", título do terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro, o narrador declara que a "obra de arte é uma liberdade a ser conquistada" (p. 143). Seus olhos se fixam agora na arquitetura das cidades de Ferrara, com o Castele Estense; e de Bologna. Divaga sobre as obras: *Lamentações sobre o Cristo Morto*, de Nicolò dell'Arca; *e S. Jorge matando o dragão*, de Vitale da Bologna, associando a expressividade figurativa do cavalo de S. Jorge ao cavalo de *Guernica*, de Picasso:

> Aquele S. Jorge Matando o Dragão tem, ao mesmo tempo, a simplicidade da melhor pintura naîve e um movimento convulsivo, fotográfico, que envolve as figuras num turbilhão incessante. O pé direito do cavaleiro, sem estribo onde se apóie, assenta na garupa, numa posição que parece instável mas que o verruma à carne do cavalo. E este, que ergue o focinho para o céu, apavordo, e resiste ao puxão da rédea com que santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na Guernica: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco (p. 146).

Outras obras também são citadas, tais como: *Cristo coroa a virgem* e *Cenas da vida de Santo António Abade*, de Vitale da Bologna; *A virgem em glória*, de Perugino; e *Santa Cecília*

em êxtase, de Rafael; além de se referir aos nomes dos pintores Francesco del Cossa e Marco Zoppo. Aliás, em se tratando da obra *Lamentações sobre o Cristo Morto*, de Nicolò dell' Arca, destacamos a força descritiva das impressões que o enunciador traduz, exprimindo um ponto de vista aparentemente irônico sobre a tela: "Estas mulheres que se precipitam para o corpo estendido, uivam de uma dor muito humana sobre um cadáver que não é Deus: ali ninguém espera que a carne ressuscite" (p. 146). Enfim, conclui o capítulo com uma homenagem a essas cidades, dizendo que lá ele deveria viver. Porém, a homenagem às próximas cidades será bem maior: são elas Florença e Siena, abordadas no próximo exercício de autobiografia.

Com o título "Os dois corações do mundo", o narrador principia o quarto exercício de autobiografia em forma de título de livro com seu relato agora pela cidade italiana de Florença, percorrendo os museus de Ufifizzi, o Palazzo Vechio, a Loggia dell'Orcagna e o Museu Nacional de Escultura, o Bargello, onde, neste último, é possível admirar obras de Miguel Ângelo, Donatello, della Robbia e a cerâmica de Luca. No Uffizzi, cita obras de Piero della Francesca, Sandro Botticelli e Mantegna. Segue como um dândi a contemplar não a populosa urbe, mas a vastidão de formas e cores, de tons e volumes:

> Outra vez olharei os frescos de Fra Angélico em San Marco, a igreja de Santa Maria Novella e o Cappellone degli Spagnoli, com os belíssimos frescos de Andréa di Bonaiuto; vaguearei pelo interior do Duomo já a alimentar lembranças pra depois de partir, procurarei os Donatello do Museu Barguello como quem estende a boca para um copo de água fresca; descobrirei (nunca lá fora antes) o Museu Arqueológico, e, revista a capela dos Médici, exultará a minha admiração por Miguel Ângelo na Biblioteca Lorenziana, o lugar onde a arquitectura atingiu a perfeição extrema, nunca mais ultrapassada (p. 166).

Em Siena, admira seu geometrismo, sua cor, as pessoas que nela vivem. Caminha pelo *Museu dell'Opera del Duomo*, visualizando a *Maestá* de Duccio de Buoninsegna, bem como, as iluminadas *Cenas da Paixão de Jesus*. E já na Pinacoteca diz:

> Espera-me a pintura sienesa desde o século XII até o século XVI, o melhor que esta escola produziu em quinhentos anos. Numerosas tábuas de Guido da Siena, uma sala dedicada a Duccio di Buoninsegna e seus discípulos, e pinturas dos irmãos Lorenzetti (Pietro e Ambrógio), Sasseta, e o infinito mais. Que está naqueles dois quadros de Ambrogio Lorenzetti, para mim <<os mais belos do mundo>>, duas paisagens miraculosas, feitas num tempo que estava ainda muito longe de cultivar a paisagem como motivo exclusivo de pintura, e que são a figuração de algo que só poderia conter-se dentro de um sonho: um castelo, uma cidade, um barco ancorado que é como uma folha de oliveira, umas poucas árvores dispersas, cores de cinza, azuis e verdes frios, e sobre tudo isto uma luminosidade que é a dos olhos do artista, maravilhados perante a sua obra" (p. 168).

E, enfim, desabafa, acomodado num banco de praça, em formato de uma concha curva e áspera, após se sentir fora do mundo, quando, momentos antes, num bar da cidade, bebera um café:

> Coloco-me no meio dela como um regaço e olho os velhos prédios de Siena, casas antiqüíssimas onde gostaria de poder viver um dia, onde tivesse uma janela que me pertencesse, voltada para os telhados cor de barro, para as portadas verdes das janelas, a tentar decifrar donde vem este segredo que Siena murmura e que eu vou continuar a ouvir, mesmo que o não entenda, até ao fim da vida (p. 168).

Finalmente, apresenta o quinto e último exercício de autobiografia, em formato de narrativa de viagem, a qual não verá seu término antes que tenha percorrido Arezzo, Perúgia, Roma e Nápoles. Nessa espécie de narrativa de viagem, livro que se lê dentro do livro, imagens que se veem nas palavras, o narrador discorre sobre Arezzo, citando Piero della Francesca e sua *História da Verdadeira Cruz*, lembra Andréa e Giovanni della Robbia, e Margueritone di Magnano e seu *S. Francisco*. Nesse aspecto, sobre as *Luzes e Sombras*, título atribuído ao capítulo, que o claro do papel e o escuro da escrita se entrecruzam na leitura-escritura, pois o narrador pinta com palavras a obra *História da Verdadeira Cruz*, tão

danificada pelo tempo, de cegas linhas sobrepostas entre si, cuja coloração e desenho vão se perdendo, como uma nota musical que ecoa diferentes modulações na nossa memória.

Já em Perúgia, chama-lhe a atenção em princípio a arquitetura: a *Fontana Maggiore*, no centro da *Piazza dei Priori*, também a Catedral, o Palácio Comunal e as *Logge di Braccio Fortebraccio*, essa última, uma das primeiras obras renascentistas produzidas em Perúgia. Encanta-se com a rua subterrânea, chamada de *Rocca Paolina*, e com o *Corso Vanucci*, repleto de jovens universitários de todo o mundo. Mas é das salas do museu que o enunciador detém seu olhar-escrita com um leve vagar:

> Nelas reencontro o grande Piero, um magnífico retábulo representando a *Virgem com o Menino e Santos*, tendo na parte superior uma *Anunciação* que um artificioso contorno, posteriormente executado, não chega a prejudicar. Na predela, registro uma cena quase noturna: um S. Francisco recebendo os estigmas, enquanto um outro frade levanta a cabeça, com uma expressão em que parece haver surpresa e cepticismo (p. 188).

Em direção ao sul da Itália, passa por Todi, onde a arte se misturara há pouco tempo a movimentos políticos de natureza socialista, e chega a Roma, segundo o enunciador, "a gigantesca (...) a cidade que fatiga os músculos, os ossos (e seja perdoada heresia) o espírito" (p. 189). Na capital italiana, visita a Villa Giulia, a Basília de S. Pedro no Vaticano, onde vê a *Pietá*, e a Capela Sistina, onde desabafa:

> De que vale descer à Capela Sistina? Procurar Miguel Ângelo e encontrar centenas de pessoas de cabeça no ar, torcendo o pescoço e os olhos para distinguir na penumbra do alto a criação do mundo e do homem, o pecado original, o dilúvio, a embriaguez de Noé – é dor de arte bem-intencionado a quem não seja dado o privilégio de entrar na capela às horas mortas, que só podem ser aquelas em que as obras de arte do Vaticano estão fechadas ao público. Assim, guardada a recordação esmagadora do conjunto titânico (são banais as palavras mas não há outras), não resta mais do que pegar num livro de boas estampas e rever vagarosamente o tecto e a parede fundeira do *Juízo Final*. Por mais dolorosa que seja a limitação (p.190).

Após falar a respeito da grandiosidade monumental e qualitativa dos museus do Vaticano, de uma cópia romana do busto do filósofo grego Sócrates, e do atentado contra a Pietá, de Miguel Ângelo, que se encontra na grandeza e no luxo de S. Pedro, reflexo de uma "Igreja triunfalista" (p. 191), o narrador-pintor-escritor dirige-se finalmente a Nápoles. Em princípio, a imagem que lhe gravou na memória da cidade napolitana foi a de um enorme engarrafamento e o aglomerado de uma turba de malucos; mas, também, a baia iluminada vista da janela de seu quarto de hotel. Cidade das artes e, ao mesmo tempo, da política, ao observar várias vezes a sigla MSI (Movimento Socialista Italiano), e em diversos lugares o saudosismo a il Duce Benito Mussolini. Contudo, Nápoles possui também o seu Museo Nazionale, afirma o narrador, que após refletir (excerto abaixo) sobre as pinturas e o fragmentarismo dos mosaicos que embelezam a cidade, e ao mesmo tempo recortam seu íntimo, vindo posteriormente a se encontrar na região italiana de Positano, onde enfim os registros são concluídos.

> Nele me refugio para ver o que em Pompéia não encontrei, ou só fragmentariamente: os mosaicos e as pinturas que apenas conhecia de reproduções de boa vontade, mas a que faltava aquela preciosa dimensão que a irregularidade deliberada do mosaico dá, ou a aspereza da parede pintada, que as mãos não devem tocar, mas que os olhos tacteiam. E toda a riqueza de escultura: alguns originais gregos, poucos, inúmeras estátuas romanas ou helenísticas, figuras que bastariam para povoar uma outra civilização, uma Pompéia ressuscitada, uma Nápoles pacífica. Perdi-me ao sair da cidade: era inevitável (p. 125).

Assim sendo, pode-se observar com a visualização de alguns desses relatos, que o sujeito do discurso (o pintor H.), o narrador de sua autobiografia, uma espécie de itinerário turístico que perpassa, pela reminiscência da memória, reflexos de suas impressões mais íntimas da visibilidade plástica de pinturas, esculturas e arquiteturas, uma preferência pela

escrita, modo pelo qual busca registrar sua autobiografia. Essa opção motivada pelo desejo do aprendizado da escrita, de uma poética verbal, em novo traço, que se autoanalisa, deixará no corpo temático da diegese do romance uma ambiguidade de linguagem, na tentativa de levar o leitor a sentir as mesmas sensações estésicas do objeto plástico. A intertextualidade sempre presente nesse relato reitera a natureza temática proposta pelo título do romance. O narrador tem consciência da sua primeira atividade artística:

> no meu oficio (que é o de pintar) começamos por aplicar as cores tal com vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-la na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) entra(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando (p. 23).

Os *exercícios de autobiografia* refletem a busca pela autodecifração das imagens em palavras sob o ponto de vista subjetivo do enunciador, que transporta para o lisível a substância visiva. Quando mergulha sua memória na vida e nas obras dos grandes mestres da pintura, em particular italiana, tais como, Da Vinci e Michelângelo, Giotto e Ticciano; e, por conseguinte, outros grandes artistas da pintura ocidental, como El Grecco, Van Gogh e Picasso, expõe a interiorização da leitura dessas obras, como se assumisse para si a instância viva do Outro, as *memórias alheias*, com as quais constrói sua própria memorística escritural.

> Restam estes papéis. Resta este desenho novo, nascendo sem que eu o tivesse aprendido: a todo o momento, mesmo quando o interrompo, oferece-me a voluta principiada, e demonstra, a cada suspensão, a probabilidade de não ter fim. Quando assento o aparo na curva interrompida de uma letra, de uma palavra, de uma frase, quando prossigo dois milímetros adiante de um ponto final ou de uma vírgula, limito-me a prosseguir um movimento que vem de trás: este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração (p. 61).

Decisivamente, a noção de ambiguidade do gesto plástico da escrita e da pintura encontra similaridade poética, como o *ut pictura poesis* horaciano. Alinhando a sintaxe visual à sintaxe da escrita, o narrador prossegue sua exposição, citando, entre outros, o texto de Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, onde, entre outros fatores, fala a respeito da equivalência da palavra (escrever) e da imagem (pintar) na arte retórica de Quintiliano:

> E até Quintiliano na perfeção da sua *Retórica* manda que não somente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que com a própria mão saiba traçar e deitar o desenho. e daqui vem, senhor M. Ângelo, chamardes vós às vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se for mais ajuntar com a própria antiguidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado pintura, e que no tempo de Demóstenes chamavam antigrafia, que quer dizer debuxar ou escrever, era verbo comum a ambas estas ciências, e que a escritura de Agatarco se pode chamar pintura de Agatarco. E penso também que os Egícios costumavama saber todos pintar, os que haviam de escrever ou significar alguma coisa, e as mesmas suas letras glíficas eram alimárias e aves pintadas (p. 67).

Diante desses relevos teóricos, o pintor vendo-se retratado em cada obra que pinta se verá também em cada linha que escreve. Levado a reescrever biografias de escritores consagrados, reinventa-se, procurando definir suas origens, a fim de uma autoafirmação nesta nova e fecunda identidade de escritor. Ao fundir a pintura e a caligrafia, as cores e as palavras também se fundem, num mesmo trabalho de "escrevepintar", (p.170) onde, segundo ele, "as diferenças não são muitas entre as palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras", (p. 97) ou ainda, na imperativa evocação: "um verbo é uma cor, um substantivo um traço" (p. 134) e, mais adiante, no gesto de descoberta da escrita:

> Escrevo a mesma coisa de duas maneiras diferentes, para ver se numa delas acerto melhor: está dito, e, contudo, não basta. Não é exacto, porém, que não tenhamos falado muito. Mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos, como se escolhem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. O

> contorno desenhado de um rosto pode ser interrompido sem que o rosto deixe de o ser: não há perigo de que a matéria contida nesse limite arbitrário se esvaia pela abertura. Pela mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever (p. 263-264).

Do começo ao fim do romance veem-se marcas dessa ascendente reflexão, como evolutiva linha circular, delineando o encontro do pintar com o escrever. A obra é iniciada com a expressão "Continuarei a pintar" (p. 5) e é concluída com a frase "Coisas escritas" (p. 277). Certamente, essas duas pontas do romance exprimem não apenas a passagem de um gesto a outro, mas a ação transformadora que o ato de leitura-escrita é capaz de realizar, ou seja, a aderência das duas pontas de um tecido cuja tessitura realiza o cruzamento de dois polos artísticos numa interface de linguagens.

O romance *Manual de Pintura e Caligrafia* exibe um impressionante trabalho de composição figurativa, atrelado aos contornos da reflexão linguística, bem como tematiza a busca por um ponto de equivalência das discussões comparativas entre a Literatura e Pintura, podendo de fato ser considerado um *manual* ensaístico (Poética) para a obra que produzirá na sequência. Todavia, no *Manual* a poética interartes é convertida no próprio mote da obra, isto é, José Saramago ficcioniza as teorias sobre as correspondências artísticas. Já em *O Ouvido*, a comparação entre as artes está implicitamente inserida no ato de leitura-escrita do texto, que por sua vez perscruta o processo de fabricação da tapeçaria.

Como é possível compreender, o *Manual* e *O Ouvido* são textos que se constroem pelo imaginário ficcional. Ambos são saberes organizados, que, através da analogia escrita/pintura e escrita/tear, representam formas artísticas que sistematizam o conhecimento. Essas instâncias artísticas interagem por meio da gestualidade, como a mão que traça o desenho sobre a superfície de uma tela e/ou papel, e a mão que traça o desenho na urdidura de um tear e/ou nas linhas de uma página. Contudo, podemos perceber que, no contexto de *O Ouvido*,

não é a *auralidade* expressiva do signo verbal que o enunciador persegue, mas também o silêncio. Devemos enfatizar que o termo *auralidade*, utilizado por Horácio Costa (2010), é classificado como uma vertente estilística na escrita romanesca de José Saramago, no âmbito da "qualidade auditiva da linguagem e da importância dos seus efeitos no literário" (SOUZA REBELO apud COSTA, 2010, p. 97). Nesse sentido, a textualidade imprime um cadenciado ritmo musical, valorizado nos recortes e nos encadeamentos frasais, possibilitando explorar, mais duradouramente, o efeito poético da sonoridade das palavras. Contudo, é importante ressaltar que a *auralidade* é enfatizada pelo tom digressivo do texto, que proporciona uma amplitude maior aos períodos textuais.

Com efeito, o primeiro som, de onde todos os demais resultarão, não é ascultado pelos sentidos humanos, mas percebido racionalmente: intelectivamente. O gesto da pincelada, o gesto do tecer e o gesto do escrever são a materialidade de um gesto imperceptível, somente capaz de ser compreendido do lado inverso do som, ou seja, no silêncio. De fato, na inquirição sobre a semiótica da sonoridade da tapeçaria, o ritmo do tear e as palavras podem se corresponder, como ritmos imperfeitos, da mesma forma que as rimas plásticas na composição cromática dos painéis da *Licorne* não são regulares, o que não quer dizer que não sejam harmônicas na sua unidade.

Desse modo, o ritmo sonoro concatena o ver/ouvir e o escrever/ler da tapeçaria escrita, realizando uma adequação metonímica entre tantos sons, dentre os quais, destacamos o som mecânico do tear, das pinceladas do debuxador e da harpa-urdidura, sobre a qual tecelão e o escritor podem sentir a tensão dos fios no seu gesto de tessitura, fundindo, assim, no gesto de escrita, paralelamente, a sonoridade, a plasticidade e a literariedade. Por essa razão, podemos afirmar que a demasiada exclusividade atribuída à instância sonora em *O Ouvido* é o mote temático do escritor, e o recurso pelo qual o enunciador textual orienta seu ato de produção,

buscando apreender o *locus* temporal que se encontra antes da palavra, da imagem, ou antes mesmo do som, mas na concepção (Ideia).

Assim, durante as fases de produção do objeto textual (tapeçaria – texto), o ritmo de sua feitura alterna sons e silêncios, como faces interligadas que se "correspondem". Nesse sentido, a harmonia entre os sons e os silêncios do fazer é emoldurada por dois instantes de silêncios: o *um* silêncio, anterior ao primeiro som, que representa a idealização, ou seja, a percepção mental do objeto na mente do produtor, e o *um* silêncio, após o último som do fazer, que representa o ato de contemplação do *real*izador sobre sua obra. Esse silêncio é catártico, porque é eloquentemente revelador, uma vez que é o primeiro instante em que a obra se desvenda por completo aos olhos do produtor/espectador.

Diante dessa discussão, ao (re)compor a tapeçaria de Cluny (*L'Ouïe*),[96] José Saramago também busca (re)compor o *modus vivendi* do passado sob a perspectiva ficcional do tempo presente. Uma vez que a tapeçaria se distancia no tempo e no espaço do escritor, ela passa a simbolizar a onipotência da imagem da tradição europeia como escrita da história. Desse modo, Horácio Costa define a (re)leitura da *Licorne* como mecanismo de "tradução", englobando a analogia pictórico-literária do texto, bem como o sentido de atualização em linguagem e cultura contemporânea dos valores estéticos de uma passado remoto (COSTA, p. 258), ou seja, segundo o crítico, a transposição de um código para "outro universo representacional" (p. 260). Por essa razão, podemos enfatizar que o texto *O Ouvido* prefigura o perfil do discurso racional de caráter especulativo, que remonta a beleza plástica da tapeçaria de Cluny, e transcreve, numa *inter*face *inter*textual, o simulacro de um olhar totalizante sobre a sociedade e sobre a cultura ocidental, e de maneira associativa, Saramago se converte também num pintor social.

[96] *La Dame à la licorne. "L'Ouïe", XVe siècle*. Disponível em: http://www.musee-moyenage.fr. Acesso em: 09 fev. 2009.

De fato, pode-se observar, através da enfática consagração dos painéis da *Licorne* pelo museu de Cluny, o conjunto de elevados bens culturais da sociedade europeia. É possível notar que, de modo diferente do olhar do autor de *O Ouvido*, a exposição descritiva de Alain Erlande-Brandenburg sobre *L'Ouïe*, na edição de *La Dame à la Licorne*, pela *Réunion des Musées Nationaux*, centra-se na tessitura espacial do painel, valorizando sua plasticidade iconográfica:

> There can be no doubt as to the interpretation of this scene: the Lady is playing a portable organ while her maidservant works the bellows. She wears a brocade robe, slit up the side to show the blue underskit. Long, very wide sleeves cover the silken shirt banded at the wrists. The brown veil falling over her shoulders is held in place by two braids of hair which meet high over the forehead to form an aigrette. The maidservant wears a dress of blue moiré, also with very wide sleeves, openning at the side to show a sky-blue underskirt. Her hair is carefully combed, held back by a head-band and partly hidden by a muslin veil (ERLANDE-BRANDENBURG, 2006, p. 24).

Desse modo, verifica-se, na exposição acima, o mecanismo retórico da intermediação figurativa através das palavras, mediante o suporte linguístico de discurso ecfrástico, emoldurado em um cadenciado discurso informativo, dentro do qual se sobressai a retórica visual de *L'Ouïe*. Assim como no *Manual*, o texto de Erlande-Brandenburg também exibe uma descritividade metadiscursiva, sob focalização metapragmática do painel; porém, seu ponto de vista incide no exterior, e não no interior da trama – verso, (trans)verso, (in)verso e/ou (re)verso –, como pretende José Saramago. Logo, comparando-se com a *ekphrasis* discursiva acima, notaremos que o discurso artístico de transposição intersemiótica, proposta para a *Poética dos Cinco Sentidos*, como necessariamente ocorre em *O Ouvido*, é o resultado de um conjunto de variações e tensões de interlinguagens (interartes), de cultura e de temporalidade, proporcionadas pela mudança de gênero e formato, que transformam a produção do efeito de sentido do texto, bem como pela liberdade do olhar *ab hoc tempore* do

enunciador contemporâneo sobre um bem cultural do passado. Nesse sentido, *O Ouvido* configura-se, dialogicamente, na esteira da tradição das correspondências homológicas e genológicas interartes (Literatura e Pintura), através do discurso metatextual, metadiscursivo e metaliterário, como o *Manual*, a partir do modelo poético de transposição do visível ao lisível e pelo alargamento da plasticidade da tapeçaria para a temática do fabrico da peça.

Com é sabido, *O Ouvido* integra o conjunto de obras que caracterizam a produção textual e a experimentação da escrita de José Saramago, particularidade que assinala a produção do autor na segunda metade da década de 1970, como aponta Horácio Costa. Nesse grupo encontram-se as obras *O Ano de 1993, Manual de Pintura e Caligrafia*, a coletânea de contos *Objecto Quase* e o texto em prosa-poética *O Ouvido*, como elencamos anteriormente. Contudo, podemos refletir que, se a escrita saramaguiana irá indicar, de um lado, um período de transformação, considerando as obras posteriores do autor, do outro, verificamos que Saramago realiza um condensamento discursivo, diante do restrito horizonte temático em que se vê enredado. Por conseguinte, o texto revela a essência da questão em torno da símile comparativa entre as artes, tão amplamente abordada no *Manual*, uma vez que seu autor deverá concentrar seu talento a propósito de uma obra específica, a tapeçaria de Cluny, que tematiza o sentido da audição. Portanto, Saramago é levado a realizar uma leitura vertical da obra; porém, apesar da possível influência exercida pelo gênero textual,[97] não impede que o enunciador textual incida sucintas digressões, como sucede no *Manual* ["Perdi tempo em digressões que (bem vejo) me levaram para outras partes em que mais me descobri eu do que descobri outro" (p. 77)]. Dessa forma, conforme a concepção analítica de Horácio Costa, entendemos a complexidade que o *dominante* (p. 212) princípio de experimentação literária exerce em *O Ouvido*, que, a nosso entender, pode ser fruto dos desafios impostos ao escritor

[97] De acordo com Horácio Costa, a fortuna literária de José Saramago em sua fase de formação é bastante dinâmica, pois o escritor oborda em sua escrita uma grande variedade de gêneros, bem como é possivel encontrar a intersecção entre escritor e crítico nas suas produções ficcionais.

diante do tema/assunto posto e de certo desassossego que a iconografia do painel pode exercer no imaginário da produção artística [“Mas é irregular este som, tem pausas, atrasa-se ou precipita-se, porque uma cor toma a vez doutra e é preciso pensar, porque a pintura prende os olhos tanto” (p. 26)]. Nesse sentido, segundo Horácio Costa:

> a obra de José Saramago, como a de todo escritor que exerce uma pluralidade de gêneros literários ao longo de sua carreira, permite que o leitor e o crítico estabeleçam relações dialógicas, especulativas ou mesmo auto-intertextuais, consoante manejam eles um ou outro conjunto de títulos em relação comparativa ou combinatória (COSTA, 1997, p. 213).

Desse modo, a concepção de *O Ouvido* obedece ao jogo fruitivo proporcionado por um protocolo de leitura-escrita, como o *Manual*, onde a visibilidade da tapeçaria é (entre)tecida na tessitura do discurso verbal. É importante ressaltar mais uma vez que, no *Manual*, a voz-escrita do enunciador grava pela escrita as impressões de suas experiências estésicas, despertadas pelo sentido da visão, a partir dos diferentes gêneros artísticos, tais como os literários e, principalmente, os pictóricos, a exemplo da pintura, da arquitetura, do mosaico, da escultura, dos afrescos e etc., e com tais experiências edifica o romance. De forma análoga, podemos observar o cruzamento de gêneros em *O Ouvido* do seguinte modo: *L’Ouïe* é a urdidura (suporte – imagem – forma – contingente) e *O Ouvido* é a trama (tecido – texto – fundo – conteúdo). Assim, a tapeçaria texto-imagem é erigida pela intervenção lúdica das palavras através do entrelaçamento dos fios da escrita. Em vista disso, verificamos que o autor evita a “tradução” pura da peça, uma vez que seu texto deve ser considerado, aprioristicamente, uma leitura do painel, e, por conseguinte, encontramos a visibilidade da *Licorne* na tessitura de *O Ouvido* através dos mecanismos de citação e da referenciação intertextual, constituindo o percurso dialógico da *imagem-texto* para o *texto-imagem*. Nesse aspecto, enquanto registro proveniente de uma *recepção estética*, a escrita de *O Ouvido* deve

ser compreendida como *prática de intertextualidade*, na retomada referencial do texto ponto de partida, além da constituição da textualidade dialógica, no âmbito das correspondências entre diferentes gêneros artísticos. Não obstante, essas particularidades da tessitura poética de *O Ouvido* atendem ao tipo de produção artística desenvolvida na arte posmoderna, conforme comenta Eneida Maria Souza na nota[98] de apresentação da obra *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon:

> A posmodernidade, reconhecida como perlaboração do que foi recalcado na modernidade, metaforicamente se configura como um texto que cita outros, através de um processo de reescrita e de cumplicidade com os resíduos assimilados de várias culturas (SOUZA apud COMPAGNON, 1996).

Desse modo, *O Ouvido* e os demais textos da *Poética dos Cinco Sentidos* são constituídos sob a dimensão de um objeto híbrido, preconcebido desde a idealização do corpo midiático do livro, mais aproximadamente concebido como livro de artes visuais do que de arte literária. Contudo, o dialogismo intertextual em *O Ouvido*, focalizado em sua particularidade estética, suscita um discurso que (des)constrói a imagem da tapeçaria através da leitura/escrita textual, não se apropriando da beleza da representação iconográfica da tapeçaria em sua íntegra. Assim, ao vislumbrar os procedimentos envolvidos no processo de produção da tapeçaria de Cluny, o texto de Saramago se apoia na concepção criacionista da existência, considerando o equilíbrio entre as forças da natureza e a natureza da força produtiva do homem como elementos integrados. Contudo, o ato de produção textual, como forma de intervenção sobre o 'outrotextual', absorve e sistematiza as articulações impostas pelo objeto modelar (tapeçaria), pela forma de transposição artística (gênero texto-imagem) e pelo imaginário criativo da instância produtora (escritor), cuja hermenêutica do primeiro som

[98] A nota supracitada pode ser encontrada em sua íntegra nas orelhas do volume *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon, publicado pela Editora UFMG, em 1996.

reflete um discurso que pretenda instaurar uma tentativa de *ordo ab caos* [“poderia ser a primeira de todas as vagas quebrada sob o nevoeiro e as sombras do mundo recém-criado” (p. 21)]. Com efeito, o discurso representa as tensões psíquicas do potencial criativo do sujeito produtor, imerso nos (des)caminhos intuitivos, aspirando o equilíbrio entre a ordenação dos campos simbólicos e a (des)ordem (in)consciente das imagens mentais.

Nesse sentido, o enunciador de *O Ouvido* demontra uma conciência epistemológica da tapeçaria, expressando o resultado (texto) formado a partir de um conjunto de fatores que atuam na sua experiência estésica sobre o painel. Diante disso, *O Ouvido* se aproxima do gênero cronístico, ao aventar impressões particulares de um *modo de ver* (restauração) sobre um *modo de escrever* (apontamento), como é possível observar no *Manual*. Assim, consideramos *O Ouvido* como também *registro* escrito, podendo então identificá-lo como uma *crônica da imagem*, em função do despertar das sensações estésicas visuais e auditivas por parte do enunciador textual.

Assim sendo, podemos reconhecer, no discurso artístico de José Saramago em *O Ouvido*, que o *som* é o princípio pelo qual o enunciador passa a aventar a receptividade cognitiva da peça, apoiando-se numa linguagem que assume artisticamente uma postura de descortinamento dos instrumentos, materiais e indivíduais que se *in*corporam na fabricação da peça. Nesse aspecto, o discurso literário de José Saramago reflete a ideia de *câmera escura*, ao representar a imagem *in*vertida da aparência colorida do painel, revelando que há igual lirismo e poeticidade no lado de dentro da imagem, cujo discurso literário torna possível revelar a beleza dessa veridicidade investigativa.

Nesse aspecto, tendo em vista os mecanismos de linguagem envolvidos na orientação verbal, sonora e plástica da tessitura “audiovisual” de *O Ouvido*, pode-se observar que, partindo de uma abordagem semântica, o termo ***ouïe*** (francês) denota *audição*, e a expressão ***l’ouïe*****:** *a audição*. No âmbito musical, *audição* (português) quer dizer *concerto*, ou seja,

exibição instrumental. Já a expressão *audição colorida*, por sua vez, implica na sensação *cromática* despertada pelo *som* (*cromestesia*). E, por outro lado, o termo ***olvido*** (*espanhol*) é traduzido para a língua portuguesa como *esquecido*, sendo que *o**l**vido* (*português*) denota *esquecimento*, e, por extensão, *o**u**vido* (*português*), entre outras acepções, significa *escutado*. Desse modo, pode se considerar a hipótese embrionária do influxo das imbricações ortográficas e semânticas do vocábulo *ouvido*, escolhido como título do texto, segundo Horácio Costa, como um sentido "direto e metonímico" (p. 256). Assim, é possível verificar a dinâmica da símile interartes que aglutina a símile palavra-som-imagem num eixo comum de (trans)significação dialógica e intertextual em *O Ouvido*. Dentro dessa perspectiva, segundo Maria Alzira Seixo (1987):

> nascimento da palavra, encontro da palavra, recriação do quotidiano numa dimensão estética original, eis uma das preocupações de José Saramago; e sempre na sua obra podemos sentir este fascínio pela novidade que surge de uma revelação fortuita que se desprende da rotina, este encanto pela palavra poética singular inexplicavelmente (artisticamente) arrancada à comunicação de todos os dias. Nesta temática se insere o lindíssimo conto intitulado *O Ouvido*, que faz parte de uma publicação colectiva, *Poética dos Cinco Sentidos*, de 1979; só que aqui, antes mesmo da primeira palavra, o exercício de congeminação e de captação da pureza inicial se aplica à própria origem do som, e essa relação que já notámos entre o verbo e a formulação do mundo, entretecida de sonoridades e de silêncios, feita primeira acção humana acompanhando o gesto - a manifestação oral. O ouvido, neste texto, mais do que um sentido passivo, articula a apreensão do som com a sua emissão e é esta, na sua complexidade gradual (vital e semiótica), que fundamentalmente cobre o corpo temático do texto (p. 25-26).

Com efeito, pode-se constatar que o enunciador de *O Ouvido*, ao discorrer sobre o sentido da audição, na perspectiva do fazer artístico, busca hermeneuticamente o *som* primitivo, o *fiat* que verdadeiramente deu origem à tapeçaria. Desse ponto de vista, o texto sugere, num plano de interdiscursividade, uma aproximação estética com a peça *L'Ouïe*, porém, num contraponto temático, difere desta, a exemplo do que vimos na descrição do

ancien conservatour général. Assim, se a imagem visual e a descrição ecfrástica protagonizam, como efeito modelizador, a personagem central da Dama a dedilhar um órgão, que por sua vez é impulsionado pelo fole da aia, há, no entanto, em *O Ouvido*, uma recriação da alegoria visual de *L'Ouïe* sob uma perspectiva invertida da imagem propriamente dita.

A textura de *O Ouvido* projeta-se como (sub)versão discursiva da *Licorne*, índice de que o texto aplica uma hermenêutica de profundidade, no âmbito de se perscrutar ludicamente o processo de construção e não o de expressão, propriamente dito. Ou seja, em *O Ouvido*, o fundo é mais significativo que a forma. Sendo assim, partindo da compreensão lúdica do sentido da audição, liricamente estampada na representação da tapeçaria, o olhar ficcional circunscrito na escrita literária de José Saramago traça novas tonalidades e novas tramas na tessitura dialógica interartes:

> **o primeiro som**, aquele de que todos os outros virão a nascer, filhos, discípulos ou gomos, ou bagos de romã **justapostos**, ou favos que **se respondem** como a **luz** de uma vela **entre espelhos paralelos**, **o primeiro som**, em tão grande silêncio nascido que poderia ser a primeira de **todas as vagas quebrada sob os nevoeiros e as sombras do mundo recém-criado**,
> **o primeiro som** é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz,
> ou talvez não,
> **o primeiro som** será o da respiração necessária para que a donzela aia faça o tão pouco esforço de levantar o punho do fole, e neste e nos pulmões o **ar circulando** com o secreto rumor da seda arrastada na lua, que por longe ser não ouvimos mas sabemos, e sem que percebendo-se percorre o interior das narinas húmidas e vivas, e docemente inflando os pulmões e também **a escuridão interior do fole** de pele curtida, ainda cheirante ao fartum quente dos gados nos currais ou no chão solto e **macio das grandes sestas sob as árvores**, e quem sabe se **distante** contendo o tilintar finíssimo das campainhas dos rebanhos **em manhãs também de névoa** de um mundo muito mais velho (grifos nossos) (p. 21).

Já no início da leitura do texto, percebe-se claramente que o tom especulativo do enunciador, ao investigar a origem do primeiro som, concatena diferentes sensações, construindo uma tessitura estésica bastante dinâmica, que se entrecruza na leitura do texto,

como linhas coloridas entretecidas na urdidura de uma tapeçaria. No texto posto, podemos notar sensações **cromáticas** [“bagos de romãs justapostos”, “favos que se respondem como luz de uma vela entre espelhos paralelos”, “manhãs também de névoa”], **tácteis** [“a donzela aia faça o tão pouco esforço de levantar o punho do fole”, “e nos pulmões o ar circulando”, “e sem que percebendo-se percorre o interior das narinas húmidas e vivas”, “fartum quente dos gados nos currais”] e **auditivas** [“todas as vagas quebrada sob os nevoeiros”, “o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz”, “será o da respiração necessária para que a donzela aia faça o tão pouco esforço de levantar o punho do fole, e neste e nos pulmões o ar circulando com o secreto rumor da seda arrastada na lua”, “e quem sabe se distante contendo o tilintar finíssimo das campainhas dos rebanhos”], estabelecendo o eixo associativo da *pictografia*, da *gestualidade* e da *sonoridade* na escrita do texto. De fato, pode-se depreender que o longo período do parágrafo inicial, seguido por um curto período [“Esse, ou este, ou ambos porque mutuamente e requerem, são o primeiro som”], pode representar, de um lado, a intensidade da criação artística, e, do outro, uma acentuada digressão, estabelecida pelo cadenciado ritmo frasal, através das aliterações e assonâncias, características marcantes que configuram *O Ouvido* enquanto prosa-poética.

Desse modo, a composição intersectiva dos sentidos na textura de *O Ouvido* promove um diálogo com os procedimentos de escrita dos demais textos da *Poética*, que, de maneira semelhante, não se restringem a tratar de apenas um sentido único. Assim, podemos claramente admitir que o protocolo de escrita de *O Ouvido* gira em torno da concepção da poética interartes, pois, como podemos observar, há uma evidente disputa entre a plasticidade da imagem da tapeçaria e a expressividade da palavra escrita, sob a ênfase da sensação auditiva. No entanto, a dimensão auditiva da palavra, o princípio diretivo traçado pelo enunciador, não evita a concorrência entre o som e a imagem, predicativos da materialidade mediada pela linguagem verbal, e do seu contrário, o silêncio. Isto é, como o silêncio e o som

se alternam na harmonia rítmica da palavra escrita, o interesse do enunciador justapõe a imagem da tapeçaria e a busca pelo primeiro som no discurso literário. Assim, verificamos que a palavra se emudece na descritividade do painel, e a imagem da tapeçaria texto se torna eloquente pela literariedade do discurso.

> Esse, ou este, ou ambos porque mutuamente e requerem, são o primeiro som. A música ainda não se ouve, esta é a última pausa viva, o segundo final de consolação dos afogados que no ponto de morrer revivem: todos os sons estão neste primeiro, e todos são o mesmo silêncio, ou a mesma demonstração de sua impossibilidade (p. 21).

De fato, como toda tapeçaria sempre possui dois lados, um nunca descoberto aos olhos do espectador, Saramago percorre o lado inverso do tecido/tapeçaria no tecido/escrita de *O Ouvido*, como apontamos anteriormente. Enquanto escritor, Saramago valoriza o repertório literário que deriva da composição artística da arte artesanal, sendo impelido pelo entrecruzamento de pontos de intersecção através das ambiguidades intertextuais, paratextuais, metatextuais e arquitextuais (GENETTE, 1982), como exemplo: linha/escrita, trama/articulação, cores/palavras, tapeçaria/texto, tear/escrever, visível/lisível. Entretanto, na hermenêutica do primeiro *som*, o enunciador-artesão valoriza a homologia do *verbum* divino (*vox*) e do *verbum* humano (*scripta*), justapondo realidade e imaginação, e assim, levado pelo enquadramento da cena na tapeçaria, supõe que o primeiro som pudesse ser o do ar que passa pelos orifícios do fole, porém, de forma incisiva, revela que o som produzido pela respiração da aia é a força motriz de todo esse universo pictográfico, como iremos esclarecer mais adiante.

Antes, porém, devemos observar que em *O Ouvido* há vários movimentos estabelecidos na hermenêutica da produção da tapeçaria textual, como os movimentos que justapõem som e imagem, palavra e tapeçaria, referencialidade e imaginação, silêncios e sons. Todavia, há dois

movimentos maiores na dinâmica perscrutativa de *O Ouvido*: o primeiro decorre do movimento do olhar do enunciador para dentro do painel da *Licorne*, desconstruindo-o na tessitura literária, através da representação dos seres, objetos, sujeitos e dos gesto das mãos que compartilham o ofício da tapeçaria, porém é interrompido quando ocorre a intervenção da morte, na imagem da peste, que "veio e fez mudar de mãos, talvez o gadanho e a foice, talvez o cajado e a funda, talvez a tesoura" (p. 25); já, na sequência, como percurso de dentro para fora, o segundo movimento focaliza os recursos impetrados em torno da finalização da peça, quando, em silêncio, o segundo tecelão poderá realizar a primeira recepção estética da peça, concluída após o arremate final.

Efetivamente, o tom digressivo do discurso opera a palavra, qual um bisturi a dissecar a natureza íntima da tapeçaria ["Antes, a ponta-de-prata traçou todas as figuras do cartão"], recompondo-a através da textualidade literária. Ao mesmo tempo, explora-se ludicamente a visibilidade gráfica da folha de papel e os espaços vazios e de escrita no início do texto, a aludir a ambiguidade entre as primeiras batidas dos pentes da lançadeira com as primeiras contexturas do discurso verbal. Desse modo, ao retratar as fases da produção da tepeçaria, o enunciador exibe certa autenticidade diante da hermenêutica de composição da peça. Assim, mais uma vez, num período bastante longo, o enunciador cruza e associa os elementos plásticos da visibilidade da tapeçaria com a instância auditiva, gerada pela ponta-de-prata do tecelão, que tece a peça conforme a ampliação dos desenhos produzidos previamente pelo pintor dos cartões:

> antes, a ponta-de-prata traçou todas as figuras do cartão, criando uma forma de **paisagem rumorosa**, e também de gente e animais que **um cego reteria na memória dos sons**, não em sinais identificáveis, mas como uma construção aérea de música concreta, feita de arabescos, de miúdas pausas, de súbitas raspagens, de longas brechas rasgando-se, tal seriam os silvos das espadas cortando o ar, e sempre a respiração calma ou rápida, consoante na superfície do cartão a ponta-de-prata traçasse o largo movimento das saias das donzelas ou afilasse a espiralada defesa do unicórnio (grifos nossos) (p. 21-22).

Assim, vemos o retrato do método empregado por Saramago em *O Ouvido*. A tapeçaria de Cluny é como um cartão desenhado, que orienta o trabalho de escrita do autor. Nesse aspecto, esse procedimento representa o ambiguo modo de ver do enunciador escritor, em princípio, um leitor da tapeçaria, mas igualmente um tecelão. Contudo, dentro dessa perspectiva auditiva, na medida em se condensa aproximativamente a dinâmica paradoxal silêncio - som, o advérbio *antes*, como dêixis performática, leva o imaginário do leitor para o universo representativo da linguagem associada ao código braile, pela qual "um cego reteria na memória dos sons" se tocasse a superfície rumorosa das figuras produzidas pela agulha na superfície plana do cartão. Novamente, o enunciador promove o cruzamento de linguagens, tais como a linguagem **musical** ["uma construção aérea de música concreta"] e a linguagem **visual** ["a ponta-de-prata traçou todas as figuras do cartão"], além do código braile sugerido no início do excerto. Do mesmo modo, intercala a realidade referencial com o imaginário fruitivo, bem como reproduz o ritmo (calmo ou rápido) do trabalho da tecelegem através da escrita ["tal seriam os silvos das espadas cortando o ar, e sempre a respiração calma ou rápida, consoante na superfície do cartão a ponta-de-prata traçasse o largo movimento das saias das donzelas ou afilasse a espiralada defesa do unicórnio"], representando, paralelamente, o reflexo temático da mediação entre realidade e fantasia, próprio da *Licorne*, como também o paralelismo mimético dos gestos *figurar*, *tecer* e *escrever*.

Na sequência do parágrafo, ao evocar o fechamendo dos olhos através da audição colorida das palavras do texto, o enunciador deixa entrever a símile *muta poesis, eloquens pictura* (A pintura é poesia silenciosa, a poesia é pintura que fala), de Simônides de Céos, mas principalmente a versão de Leonardo da Vinci, para quem "a pintura é poesia muda e a poesia uma pintura cega". Nesse aspecto, o texto faz emergir intertextualmente a tapeçaria de Cluny, através do dialogismo entre os objetos icônicos do painel de *L´Ouïe*, enumerados no final do

período. Assim, a cegueria dos olhos não impediria o fruir do contorno plástico da tapeçaria pelo receptor através de uma apurada sensibilidade auditiva, capaz de reproduzir mentalmente o delineamento dos objetos pela percepção auditiva provocada pelo som da agulha perfurando o desenho, ou pelo ouvir das palavras sendo escritas no papel. De fato, o efeito de representação mimética da peça é idêntico em ambos os casos, o que muda é forma de representação:

> fechando nós os olhos, poderíamos pensar que os traços se exprimem sonoramente ao nascerem, ou que, pelo contrário, são os sons que deixam como herança e sinal de passagem, antes de tombarem no silêncio do já acontecido, aquelas mil flores, os animais minúsculos que parecem espantados de serem, as duas graves raparigas, o leão e o unicórnio, o órgão frágil que devagar inspira para fazer nascer outro primeiro som (p. 22).

No excerto acima, a iconografia do painel é recriada verbalmente, na identificação do estilo *mille fleurs* que compõe o fundo das tapeçarias da *Licorne* e o pavimento (ilha de flores), onde se representa a cena descrita. Em seguida, aponta-se a presença das duas jovens mulheres, ladeadas pelo leão e o unicórnio, os quais estão dispostos figurativamente do mesmo sentido do enunciado. Finalmente, aponta-se o órgão, figurado ao centro, entre as duas mulheres, cujo gesto sugere que irão fazer o órgão tocar. Nesse sentido, podemos identificar mais uma vez os movimentos do olhar do enunciador, que alternam sua focalização visual da extermidade para o centro da tapeçaria, como destacamos anteriormente, reproduzindo o ritmo de leitura da imagem (retórica visual) na leitura da palavra (retórica verbal). Por último, o enunciador realça mais uma vez o anverso do som pela expectativa do seu oposto, o silêncio, denotado pelo gesto das mulheres ante o delicado órgão.

Contudo, faz-se notar a equivalência descritiva dos gestos das mulheres com a escrita do texto. Com efeito, enquanto representação imagética, a ação dos personagens é notadamente

estática, ou seja, a imagem da tapeçaria não é animada. Mas, a carga emotiva denunciada pelo enunciador sobre o gesto das figuras femininas pode ser associada ao vagar da escrita verbal, que possibilita tanto a formação das imagens na mente pela associação das palavras e frases na escrita/leitura, como o próprio trabalho de escrita pode ser identificado como um gesto que se realizada cadenciadamente, como foi tratado no enredo do *Manual*. Todavia, o "órgão frágil" pode tanto representar a fragilidade da escrita diante da exuberância da imagem, como a fragilidade do próprio escritor, que, na procura pela expressividade, depara-se com seus silêncios, os reversos da inspiração.

Por conta disso, pode-se identificar o mesmo processo de aprendizado de escrita que o personagem do *Manual* levou a cabo. Em *O Ouvido*, percebe-se os labirintos da enunciação escrita promovido pelo intrigante desafio: tecer por palavras a imagem plástica de uma tapeçaria que, por sua vez, tematiza sobre o sentido da audição. Desse modo, conforme a perscrutação do fabrico da tapeçaria, recurso de aprendizado que se torna a própria dinâmica construtiva do texto, o enunciador reporta a imagem do desenhista em seu estúdio, ou seja, quer também compreender a performance de outra instância produtora da tapeçaria. De fato, o enunciador retoma teoricamente os pressupostos da arte como imitação, não apenas pela atividade do debuxador, mas, como igualmente se pode perceber no *Manual*, o enunciador realiza um "exercício de autobiografia" ao imitar os processos de criação artística envolvidos em torno do trabalho de pintor:

> não precisa o debuxador de manter imobilizados diante de si os modelos que vai fixar no cartão. Em folhas soltas começou por figurar o cordeiro e a raposa, a lebre e o coelho, o lobo e o lebreu, e o pato bravo que, livre anda, já se retorce e arqueja e grasna e cai porque o falcão vem cortando os ares, ele sim detido no voo por misericórdia do artista, senhor de não querer que num céu coberto de flores façam obra de morte as garras e os bicos. Nenhum mal irá acontecer aqui. Os animais esperam pacientemente a música, e deles não virá rumor (p. 22).

Nota-se que, pela palavra escrita, Saramago traça um caminho de leitura que perpassa o matiz de agudos contrastes, e encena uma verossímil alegoria social: cordeiro *versus* raposa, coelho *versus* lobo, pato *versus* falcão. Porém, na tela/texto, menos pela força de certa censura poética e mais pela associação interdiscursiva da Literatura (texto/tecido) com a Pintura (imagem/tapeçaria), o sofrimento e o mal não irão ocorrer, antes são amenizados e ironizados nos enunciados: "o tão pouco esforço em levantar o punho do fole" e "detido no vôo por misericórdia do artista, senhor de não querer que num céu coberto de flores façam obra de morte as garras e os bicos". Entretanto, no dêitico de "nenhum mal irá acontecer **aqui"**, há uma inversão a determinar outro *locus* de desenvolvimento do esquema actancial, o qual se leva a crer que se trata do mundo real, ou seja, o *teatrum mundi* - o espaço onde se torna possível todo o tipo de animalidade e violência do homem pelo homem: *homo homini lupus*.

Antes, porém, ao retratar o universo de criação do pintor em seu atelier, Saramago parece retomar o mote do *Manual*, cujo protagonista é representado entre os desenhos de seus relatos escritos, num momento de crise de sua arte, que era a pintura de retratos de pessoas da alta sociedade lisboeta. Mas, no contexto de *O Ouvido*, o pintor é concebido como imitador da natureza, conforme destaca a teoria platônica, ao enquadrar o pintor no terceiro nível de imitação. Assim, o método de produção artística que Platão analisa está claramente apresentado em *O Ouvido*, pois, com a finalidade de figurar a diversidades das espécies de flores (*millefleur*) e animais, o pintor irá contemplar a natureza e a reproduzir "sem invenção" na plasticidade iconográfica dos cartões:

> só falta cobrir de flores todo o espaço livre, **ir procurá-las aos campos**, dispô-las em molhos sobre a mesa, e **copiar cuidadosamente**, **sem invenção acrescentada**, as folhagens e as pétalas, macias ou ásperas aquelas, dispostas estas em cachos ou em estrelas, em grinaldas e iluminações (grifos nossos) (p. 24).

Pode-se observar, assim, não apenas a leitura visual, mas a completa revisitação da fabricação das tapeçarias, como historiamos no segundo capítudo desse estudo. Relatamos que, além das técnicas envolvidas na produção e seleção dos fios (algodão, seda, prata e ouro), o cartão era previamente produzido por um pintor, o que, por muito tempo colocou a tapeçaria num patamar de inferioridade com relação à pintura e às outras artes decorativas. Devemos lembrar que, em *O Ouvido*, relata-se também o momento da recolha dos materiais naturais com o quais se fazem as fibras do linho e os fios de algodão, ou seja, as simples coisas com as quais as tapeçarias são produzidas.

Contudo, o debuxador de *O Ouvido* é também um narrador, ele interpreta a natureza, promovendo em sua arte novos sentidos ["Em folhas soltas começou por figurar o cordeiro e a raposa, a lebre e o coelho, o lobo e o lebreu, e o pato bravo que, livre anda, já se retorce e arqueja e grasna e cai porque o falcão vem cortando os ares"], e simula a criação de outro jardim na composição das cores ["Posto o que será a vez das cores sensíveis, para que o cartão apareça enfim na sua glória de vermelhos e azuis de chumbo, onde o pelo dos animais e a pele humana declaram uma evidente fraternidade, e onde os verdes se degradam em inumeráveis ecos de azul para que desta mesma maneira se invente outro jardim" (p. 24)]. Diante desse último ponto vista, podemos entender que, ao recompor o contexto renascentista do universo da representação das artes visuais, Saramago evidencia a importância dada à licença poética que o produtor de imagens gozava no período ["detido no voo por misericórdia do artista, senhor de não querer que num céu coberto de flores façam obra de morte as garras e os bicos"], como também destaca a concepção mimética da arte tratada na *Poética* de Aristóteles, a exemplo do excerto que trata da representação da mão da dama:

> porém, recatadas seriam as mãos das damas que de perto ao debuxador se não mostraram nunca, pois as suas próprias, grosseiras de homem, tomou por modelo, e assim no desenho vieram a ficar e depois na tapeçaria, por igual causa das mãos do tecelão (p. 22).

Por conseguinte, considerando o processo de criação, a imagem do desenhista em *O Ouvido* é o último estágio daquele movimento do enunciador para o interior da tapeçaria. Diferentemente do *Manual*, o pintor não é representado em crise financeira, quiçá artística, porque é figurado numa época de crescente número de encomendas, uma vez que a arte da pintura era valorizada em sua instância máxima, considerando-se os demais gêneros das artes visuais. Contudo, em *O Ouvido*, talvez o artista seja representado como alguém que não discute o valor ou a importância de sua arte, mas presta um serviço, como este, de retratar uma mulher e sua filha, *damas do ócio* ["Algumas vezes, descendo ao pátio ou dos janelões mirando, dona e donzela olharam este mover de formigos, tão sem jeito mostrado de ser o que só por ele encontrará sentido" (p. 24)]. Sendo assim, em se tratando da criação artística como processo intuitivo, originário da prática e da livre consciência, ele se encontra no interior de uma residência, em ambiente de reclusão, entre silêncios, momentaneamente quebrados pelos sons que lhe chegam do convívio familiar, os quais lhe avivam na sua mente os rostos dessas duas mulheres, que deverão figurar entre as flores e os animais pintados:

> mas em corredores sonoros como cisternas ecoam os passos da dona do solar, ou a sua filha, e os pesados tecidos de ouro arrastam sobre as lajes os veludos lavrados, os mantos franjados de peles. O rápido vulto apenas ajuda a memória de rostos claros, de testas arqueadas ainda medievais, de uma gravidade que oculta vestígios certos do demônio, talvez mostrados nos olhos dilatados do leão e no urro sufocado que lhe denunciaria o desejo (p. 22).

Tem-se, assim, o retrato da atividade do debuxador, que realiza uma incursão por labirintos entrecruzados, transitando entre o real e a fantasia, o cotidiano e o místico, o ser e o não ser das imagens. O pintor sabe como atingir os limites fronteiriços do som e do silêncio, onde "os ventos contrários se juntam" para fazer nascer o primeiro som, ou onde a "evidente fraternidade" ocorre misteriosamente ["É o tempo de um silêncio para ouvidos humanos,

enquanto sobre o mundo raso dos cartões as figuras se ajustam devagar, e as tintas, secando, se contraem murmurantes de inaudíveis crepitações" (p. 24)]. Da mesma forma, mais o escritor do que o tecelão reconhece esses mistériosos caminhos, porque esse último, ao contrário, é levado a seguir de regra as orientações da imagem criada pelo pintor.

Todavia o gesto de produção do tecelão também possui seus próprios arbítrios, de modo que até podiam (inter)vir ou interpretar, quando aceitável fosse, o desenho da pintura na imagem tecida sobre a urdidura. Em *O Ouvido*, o aspecto interventivo da autonomia do trabalho do tecelão sobre o trabalho da pintura está representado no excerto abaixo, simbolizado na luta entre a pintura da face do unicórnio e seu agudo chifre com a agulha do tecelão. Nesse sentido, enquanto modelo, a imagem do cartão oferece certa resitência diante da possível liberdade interpretativa por parte do tecelão, pois o artista se retrata em toda obra que retrata, como alude o *Manual*, e o unicórnio (ou o debuxador), enfim, cai(em) de joelhos, porque, nessa batalha, é(são) vencido(s):

> a ponta-de-prata desliza no cartão, abrindo um levíssimo suspiro de sombra no limiar da claridade ofuscante do unicórnio. Animal macho como o debuxador que vai agora traçar seu retrato verdadeiro, o seu de si mesmo retrato, na melancolia dos olhos, na dobra vencida dos joelhos, enquanto a defesa longa e aguda, o chifre branco, se ergue para o ar, afastado do objeto de seu desejo. Nos pulsos do debuxador as veias batem, e entre os segredos do peito, como no interior duma gruta, ressoa a insistente pergunta e a fugidia resposta do coração. O chifre branco detém-se no ar e nunhuma donzela gritará nesta hora a sua ansiada dor de mulher (p. 22 - 23).

Assim, o discurso do enunciador percorre em direção ao extremo interior de perquirição do fazer da tapeçaria. De fato, quando os ventos contrários se cruzam no centro da imagem e/ou no interior do órgão, inicia-se a produção da tapeçaria pelas mãos do tecelão. Então, no âmbito da associação intersemiótica, verificamos o eixo *tocar* / *tecer* / *escrever*, quando o órgão simula o tear, o tear, o escrever, e o escrever, o tocar um istrumento musical. Nesse ponto de intersecção, o enunciador também demonstra uma resistência em transmitir uma

cópia ou descrição pura da visibilidade da tapeçaria, assim como o tecelão resistira à imagem do cartão.

Nesse aspecto, o discurso do enunciador identifica-o como escritor, porque relata por palavras, que, num primeiro plano, não subentendem serem escritas, mas ditas, devido à sucinta sugestividade metaliterária. Contudo, a metadiscursividade do texto é caracterizada pela transposição de uma linguagem em outra, de um gênero artístico em outro, como assinala a ambivalência teórica da relação texto e imagem e da herança comparativa entre a Pintura e a Literatura. Assim, o enunciador é um escritor que se vê escrever no ato de pintar e tecer de outros sujeitos, identicamente demonstrado no *Manual*, pois produz um discurso de natureza interartes através da materialidade linguística. Dessa maneira, em função das semelhanças encontradas entre o gesto dos tecelões, responsáveis pela produção da tapeçaria, o enunciador identifica-se com o primeiro tecelão, porque este realiza uma leitura (tecido) da imagem, e, com o segundo tecelão, porque deverá recompor os sentidos (desenho) das imagens e do trabalho (tapeçaria) iniciado e realizado por outros, num momento passado. De fato, o segundo artesão deverá completar os vazios (silêncios) do que, em princípio, não compreende, e conceber o que faltar a ser feito, uma vez que a morte silenciara muitos, e outras mãos foram convocadas para que terminassem o trabalho que outras iniciaram.

> O mesmo se não dirá da peste que entretanto veio e fez mudar de mãos, talvez o gadanho e a foice, talvez o cajado e a funda, talvez a tesoura. E nas salas altas, entre os muros de pedra fria, em todo o caso dura, não do barro das choças, os bastidores mostram a laçada interrompida, com a agulha dividida entre o fim e o princípio, à espera de que outros dedos acabem o movimento começado (p. 25).

Contudo, antes que a *re*produção da tapeçaria propriamente dita seja continuada, o enunciador deve atingir o ponto de incidência do movimento introspectivo sobre *L'Ouïe*. Com efeito, o enunciador passa a tratar do entrelaçamento das forças que se unem para a produção

da obra de arte. De fato, a tapeçaria é uma obra que nasce da coletividade, da coparticipação de vários agentes produtores, a exemplo do que se intuiu na proposta editorial do livro *Poética dos Cinco Sentidos*. Evidentemente, há uma necessária cooperação entre a força da natureza e a força do trabalho do homem, isto é, as coisas com as quais as tapeçarias são feitas, como anteriormente apontamos. E assim, através de um discurso largamente poético, como o cadenciamente rítmico das palavras e frases, por meio do encadeamento promovido pela conjunção aditiva ***e,*** nota-se também que o efeito lírico é despertado pelas assonâncias [/s/, /r/, /R/, /p/, /t/, e /d/] e aliterações [/a/, /e/ e /o/]. Assim, o enunciador pinta o ofício dos pastores, que deverão recolher a lã dos rebanhos, e poeticamente retrata, por meio de construções metafóricas, a superfície macia da terra coberta de lãs que, unidas aos fios de algodão, deverão se fundir em fibras, que se tornarão fios de linhas coloridas, cada uma com seu matiz especial:

> descem, por necessários, os rebanhos da montanha. O tempo, ainda que muito se esperou, acaba por sempre chegar, e neste dia se hão-de **desprender** do corpo das ovelhas dos **flocos espessos** e **crespos** da lã, **caindo ao redor como neve** ou **branda penugem de ave**, enquanto a tesoura morde e estala, rente à pele rósea que estremece (p. 24).

A terra é um murmúrio sem fim, porque também tece a vida em seu tear invisível [“Foi o linho levado dali, e lã, a outra parte levados, fora o que para os gastos se conservou, e depois as sementes novamente espalhadas na terra, e sem sequer precisão delas a pele das ovelhas recomeçou a cobrir-se de velo” (p. 24)]. Aos sons da terra juntam se os sons do trabalho humano, e essa imagem poética, revelada pelo enunciador, parece-nos bastante reveladora. Permite-nos afirmar que o enunciador sente uma inclinação íntima para essa labuta diária, com as mãos do homem que retira da terra sua subsistência. Por conta disso, parece provocar igualmente a aproximação do olhar do leitor para perto do que o enunciador

presentifica [“se não ouvíssemos”], a fim de que ele também compartilhe dessa prazerosa experiência. Desse modo, o enunciador deseja positivamente dignificar a existência da vida humana quando integrada ao meio natural.

> Todo o chão se cobriu de lã, e quando as braçadas a levantam, e depois amontoam, seria silêncio se não ouvíssemos os animais balindo e o insistente rangido da tesoura. A terra é um murmúrio sem fim, e o vento, que de rajada passa, traz consigo, de longe, ou talvez não tanto, somente do outro lado das árvores, um balançar de flores de linho, leves flores que porventura o debuxador representou no cartão para que nada houvesse de ficar por dizer. Vão casar-se estas fibras e estes pelos, vão juntar-se, apertar-se e atar-se este animal e este vegetal, mas, primeiro que tal outro dia chegue, entrará o gadanho no linho ou a foicinha, e com seu gesto largo ou breve derrubarão os caules, entre o rumo de chuva que é o frouxo cair das plantas umas sobre as outras e o hausto brusco que remata o arco dos braços. Para que mais tarde se possa ouvir o bater da espadela na cortiça, surdo bater, e os fios do linho nasçam do envolvimento dos tomentos. Entretanto, já as ovelhas voltaram nuas aos pastos, e o grito desgarrado do pastor torna saltar de encosta em encosta como uma pedra que a funda disparou (p. 24).

Assim, mais uma vez decorre a representação da metáfora da escrita, tão evidente na expressão “para que nada houvesse de ficar por dizer”, marca enfática da presença da metalinguagem literária. Como observamos anteriormente, o discurso “oral” do enunciador, por se supor dito e não escrito, através da substância sonora das palavras, assume um jogo ficcional que simula disfarçar o gesto da escrita. Assim, a voz enunciativa é também imaginária, na medida em que o conjunto das palavras que o leitor lê é discurso organizado oralmente dentro de um horizonte imaginativo. Nesse caso, o escrito entrelaça-se com o dito, assim como a imagem com as palavras, e, no universo de sua escrita oralizada, que reflete seus pensamentos e sensações, o enunciador é um “guardador de rebanhos”, porque também pensa “com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca”, a exemplo da poesia do heterônimo Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa, pois, como será dito (escrito) “é destas simples coisas que se fazem as tapeçarias” (p. 24), “uma necessidade, e uma finalidade que a necessidade, para o ser, impôs” (p. 24 - 25).

Escrever é preciso. É, com efeito, um ato do pensamento. Muito embora, o trabalho poético nesse caso se distancie da métrica clássica, discutida por Luque Moreno (1994) e Nougaret (1992), o lirismo de *O Ouvido* reflete o perscrutar do olhar sobre a vida, e não a brevidade ou a extensão da qualidade fônica das palavras ditas/escritas, em níveis de uma poética de expressão e/ou métrica estilística. Na verdade, a escrita metaforiza o modo de ver, como se através do olhar a voz enunciativa experimentasse nascer "a cada momento / Para a eterna novidade do mundo...", aludindo aqui, mais uma vez, ao heterônimo pessoano. Assim, porém, pelo "itinerante passo do homem", deambulando pelo mundo alegórico da *Licorne*, as palavras testificam "o que for que seja sair do mundo de contemplar" (p. 25), ou seja, a "visão de artista", como representa a lírica de Cesário Verde.

> Pode cantar um pássaro. O leão rugirá, se quiser. Porém, este é o rumor que mais profundamente fez estremecer a terra desde sempre: o passo do homem. Vem por esta margem do rio, vem pela sombra das árvores plantadas em alamedas, vem cruzando a charneca ou declinando no lombo das colinas, vem rangendo sobre a terra grossa, sapato pesado, ou roçando descalço as ervas por refrigério, e chapinhando no lodo fétido das cidades, e já saindo ao campo para a lama natural. Enfim, pára em portas de casas ruidosas, onde há gaiolas de madeira erguidas no ar, com prumos e varas que a cada pancada abanam. São os teares. Itinerante passo e homem itinerante aqui ficarão até que a ressurreição esteja concluída (p. 25).

Com efeito, a precisão do jogo verbal se mostra através do cuidadoso elencar de palavras e da tonalidade poética da auralidade (dis)cursiva de *O Ouvido*. Verificamos, desse modo, que os sons se confraternizam com as palavras, e na tessitura do *verbum* escrito, dito e/ou, antes, pensado, no silêncio, há de se visualizar a textura da *Licorne*, coisificada a partir do painel *L'Ouïe.* Assim, o enunciador é como o visitante do Museu de Cluny, sonhando (fruindo) sobre essas ruínas, movimentando racionalmente sua consciência e sua memória, a fim de produzir uma compreensão epistemológica do imaginário que se impõe diante dos olhos, como se prefigurou no poema de *Provavelmente Alegria*, cujo excerto introduzimos

como epígrafe de nosso estudo. Com efeito, no *Manual,* as reflexões de H. já intuiem o processo de produção artística como percepção onírica:

> faltar-me-ia agora descobrir o escrevepintar, esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrevepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages. **Procuro no sono**: artemages, bartemages, Barthes mage, cartemages, karl marx, dartemages, dar-te mais, eartemges, e arte? mais (p. 170);

ou ainda:

> parte de mim dorme, a outra escreve, mas só a que dorme poderia ler o que está escrito nas folhas de papel, é só no sonho que existe este vento levíssimo que as faz passar, uma a uma, à medida do tempo que a leitura demora [...]. **Esta paisagem, porém, está fora e dentro do sonho, é ela própria o sonho e sonhador, sonho e coisa sonhada**, pintura de duas faces que recusa a espessura da táboa.
> **Estou murmurando no sonho e registro o murmúrio**. Não o decifro, registro-o. Procuro e encontro sinais fonéticos que ponho no papel. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história (p. 174-175).

Assim, o verso, *<<Quando o sonhador acordar, tentará saber onde esteve e há-de lembrar-se de uma ruína assim, em Paris, no museu de Cluny>>,* ressoa na passagem em que, obstinado a concluir o trabalho que lhe fora confiado, o tecelão sonha com a tapeçaria, e desse sonho resulta na imagem da aia, não a que fora figurada no cartão do debuxador, mas a que se lhe surgiu durante a experiência onírica, e, assim, ele a representa no lugar daquela por força de sua tolerada interferência:

> nos intervalos do trabalho, o tecelão não pode esquecer a tapeçaria. Já se embriagou, já se bateu em rixa, **e um dia ao campo só para se deitar debaixo duma árvore e dormir sem sonhar, e quando acordou viu que uma mulher se estendera ao seu lado,** e aconteceu. **Esse foi o dia em que fez todo o rosto da aia donzela que com a mão direita levanta o punho**

> **do fole**, quando enfim o ar penetrou no interior da pele curtida para alimentar que o virá a ser, não tarda, o primeiro som do órgão (grifos nossos) (p. 26).

Todavia, se da verbalização do *Logos* as coisas passaram a ter existência, a *scripta* do homem quer percorrer um idêntico caminho de criação, e, com "engenho e arte", as palavras dão materialidade ao que estava destinado ao silêncio, fora do mundo das aparências sensíveis. Nesse ponto de vista, a escrita do enunciador convive entre tensões, já anteriomente explanadas, o que se evidencia pelos (entre)cruzamento e alternâncias entre o imaginário e a realidade tematizado na peça. Do mesmo modo, verificamos que a linha enunciativa do texto de José Saramago movimenta seu enfoque discursivo entre o ver e o escrever, e, principalmente, entre o silêncio e o som.

Evidentemente, *O Ouvido* é escrita poética, e como todo texto artístico, sua missão sublime, e não subliminar, é provocar os sentidos do leitor, isto é, emocioná-lo. Nesse aspecto, a exemplo dos versos (ou versículos) de *O Ano de 1993*, não se pode perder de vista que os parágrafos de *O Ouvido* não são blocos supostamente autônomos, como aparentemente faz supor o novo tratamento editorial realizado pela Editora Sete Letras (2010). Os únicos espaços vazios no parágrafo inicial de *O Ouvido*, conforme se pode visualizar na primeira edição da obra (1979), são essencialmente significativos, pois, além de representar o silêncio (ausência sígnica) entre palavras (signos verbais), representa um sonoro (o ar, os ventos contrários, a respiração) e um signo visual (signo plástico). De modo geral, enquanto recurso integrado na forma literária, os espaços também são silêncios lisíveis, sejam gráficos ou pictográficos, como deixam entender as reflexões do *Manual*:

> o que ainda não está, o que veio transita, o que já não está. O lugar só espaço e não lugar, o lugar ocupado e, portanto, nomeado, o lugar outra vez espaço e depósito do que fica. Esta é a mais simples biografia de um homem, de um mundo e talvez também de um quadro. Ou de um livro. Insisto que tudo é

> biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrevido, o ter pintado. E o antes de tudo, o mundo ainda deserto, esperando ou preparando a vinda do homem e dos outros animais, todos os animais, as aves de carne macia, e penas, e cantos. **Um enorme silêncio sobre as montanhas e as planícies**. E depois, muito mais tarde, **o mesmo silêncio**, sobre montanhas e planícies já diferentes, e também sobre as cidades vazias, algum tempo ainda com papéis soltos rolados pelas ruas por um vento interrompido que sai para o campo sem resposta. Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro (grifos nossos) (p. 132).

Em consequência, no que podemos conceber da possível diegese textual de *O Ouvido*, que se orienta em torno do fabrico da peça, é que as tensões do enuncidor estão refletidas também nas tensões do segundo tecelão, porque a tapeçaria é feita por quatro mãos, como as quatro que tocam o órgão, ou como as quatro mãos que necessariamente metaforizam a transformação do texto (literatura) em livro (objeto). Não obstante, o ver e o escrever se confraternizam poeticamente, mediante o silêncio indispensável para que as coisas possam verdadeiramente produzir seu efeito de sentido no ato de (re)composição:

> forçoso é juntar tudo quanto apareceu disperso, ressuscitar, reunir o que é material ao que com outros nomes também o é, e, pensando, encontrar o meio de chegar a uma coisa só. Um pouco de silêncio tem aqui o seu lugar (p. 25).

No discurso literário, portanto, ocorre a suavização dos imagináveis conflitos que emanam da alegoria da natureza de *La Dame à la Licorne*, a fim de se destacar a fixação do olhar do tecelão na leitura visual da tapeçaria inacabada. O *re*conhecimento da composição é imperativo para que se possa dar continuidade ao trabalho, e na presença de tão importante compromisso, o enunciador focaliza o olhar diante dos nomes, sons, seres e objetos, iconograficamente, em estado de suspensão ou redenção. Dessa forma, a palavra adquire uma

dimensão memorialística, como documento escrito ou registro que historia as coisas e os seres submersos na história cultural, e, por conta dessa vertente, sobrevém certa afluência temática entre a legibilidade e a visibilidade, uma vez que a escrita de *O Ouvido* se inclina para o mundo real, na tentativa de resistir ao confronto provocativo do encanto romanesco da *Licorne*.

Assim, através da perlocução verbal, o imaginário da criação do tecelão é retratado liricamente. O universo imagético, sonoro e cromático do tecelão, com efeito, será fruído pelo leitor através da mediação verbal do enunciador, para quem os objetos sonoros e visuais, bem como as matérias-primas e os instrumentos técnicos do tear, são palavras-objetos, ou seja, cores-objetos e sons-objetos. Desse modo, o registro escrito dessa transposição interlinguística pode ser compreendido como *manuscrito*, como caligrafia iluminada, onde a escrita é tear, o texto é tecido, e as palavras são as matérias primas, as simples coisas das quais também se faz uma tapeçaria textual. Portanto, diante de um percurso revelativo, aparentemente catártico, a leitura provoca mentalmente a sensação de toda a riqueza poética da representação verbovisual de *L'Ouïe*, modelo referencial do texto posto, a partir do ponto de vista do enunciador, a simular a perspectiva visual do tecelão:

> **eis**, portanto, o **linho** com a sua **cor de nascença**, os seus fios certos e paralelos. **Eis** a **lã tingida** do requerido **vermelho**, do **verde** e do **azul** de **chumbo**, e de um **branco** que é **leite** de ovelha e pele humana, **branca** de mulher, de homem **branca**, **cor única de diferentes brancos**. **Eis** o **cartão pintado**, o **projecto** e os seus limites, e no entanto a liberdade que os recusa a todos. **Já o tecelão vindo de longe se sentou a tear. Passa as pontas dos dedos pela urdidura, avalia a tensão dos fios.** As madeiras **rangem** quando se **mexe**. Todo esse conjunto, donde o mineral está excluído, **freme** até às fibras escondidas do homem, até aos ossos mais interiores da madeira. O tecelão **olha** a pintura. A ciência que é sua suporta as ignorâncias do que não saberá: **que mulheres são aquelas**, que **homem as desenhou**, e ao **leão** e ao **unicórnio**, que altas salas receberão na sua frialdade de pedra aparelhada o imenso pano, que lugares deram o linho e que rebanhos a lã, que foices gadanharam, que tesouras cortaram, que **mãos** (grifos nossos) (p. 25).

E, novamente, eis que o primeiro som (re)ssurge, depois de tão grande silêncio, (re)nascido. Outros sons virão depois deste, respondem-se, como a luz de uma vela entre espelhos. No primeiro som, havia o direcionamento do olhar para a mão da aia, que levemente elevava os punhos, para que o ar entrasse nas cavidades sonoras do fole, e os primeiros sons do órgão fossem emitidos. Esse novo primero som marca o reencontro com o ciclo inicial de digressão sobre o fabrico do tecido decorativo, porém, os sons são novos, porque se desenvolvem em outra instância temporal e espacial, e por outras mãos ["Basta-lhe o saber das suas próprias" (p. 25)]. Nesse contexto, podemos compreender que o autor buscou retratar o trabalho do restaurador da *Licorne*, responsável pela revitalização da série, quando esta necessitou de reparos antes de ser exposta num recinto adequado no museu de Cluny, a fim de ser admirada em sua plenitude pelos visitantes. Assim, podemos perceber a ficcionização dessa história em *O Ouvido*, uma vez que o escritor parece se identificar emotivamente com o trabalho do tecelão, na medida em que ambos percorrem e recompõem os sentidos e a contextura interna da tapeçaria:

> o primeiro som será um estalido de articulação, um murmúrio de músculos, **o que for que seja sair do mundo de contemplar**. O primeiro som será o pequeno turbilhão de ar deslocado por um gesto, o primeiro. O primeiro som será, **se quisermos**, o minucioso serpentear, a passagem do fio de lã entre os fios de linho, animal e vegetal entrelaçados, um ao outro necessários e sem isso mortos. **São estes os primeiros sons**, porque a lua ainda está longe e sobre ela as sedas arrastadas **nenhum rumor fariam** (grifos nossos) (p. 25).

Desse modo, podemos visualizar como a escrita de *O Ouvido* é dinâmica e progressiva, não só porque a leitura prescinde do processo construtivo do texto, mas por revelar discursivamente a vivacidade das ações através das digressões do enunciador. Contudo, as digressões não devem sugerir unicamente a substância lírica das palavras, mas sobretudo dar suporte ao efeito onírico que permeia o imaginário da tessitura de *L'Ouïe.* De fato, o recorte

vertical do painel, idealizado pelo escritor, em princípio sugere uma familiaridade ideológica do autor com a ação do fazer e sua aproximação com os objetos e com os múltiplos actantes que estão silenciados no lado interno da tapeçaria, e não estão caracterizados plásticamente na alegoria da Dama e do Unicórnio; mas, numa perspectiva lúdica, a digressão representa o efeito de recomposição onírica, *sonolentíssima*, da peça pelo enunciador, o que pode explicar as oscilações entre a materialidade (consciência) e o imaginário (in/consciência) do texto, como resultado do processo de leitura-escrita a partir das reminiscências sobre a imagem do painel, a fim de se alcançar "onde o espírito e a memória que ele é se lançam às grandes adivinhações" (p. 26). Podemos, portanto, identificar o enunciador como sonhador, e *O Ouvido* como registro escrito do sonho: a interpretação de *L'Ouïe:*

> o tear bate. Ajustam-se os fios, e o tear move-se e bate. O som sacode o vigamento, o chão calcado, o corpo do tecelão. Mas é irregular este som, tem pausas, atrasa-se ou precipita-se, porque uma cor toma a vez doutra e é preciso pensar, porque **a pintura prende os olhos tanto**. Por isso os **sonhos** do tecelão são feitos destas duas enigmáticas mulheres, destas mil flores, e por eles passeiam, graves, **sonolentíssimos**, o leão e o unicórnio, rodeado pelos outros animais de pelo e pena, **ao tempo que o coração acordado e um tear que bate dentro do peito**, ansiosamente bate, repercutindo nas cavernas do corpo e nos fundos vazios, não se sabe se luminosos ou de trevas, **onde o espírito e a memória que ele é se lançam às grandes adivinhações** (grifos nossos) (p. 26).

Nesse aspecto, podemos verificar dois modos de ver do enunciador-escritor, em princípio, é leitor da tapeçaria, mas igualmente tecelão. Nessa abertura actancial, o enunciador escritor-tecelão mostra-se consciente de que, do movimento de desconstrução da tapeçaria pelo ponto de vista do seu fabrico, resultará na composição ficcional da tapeçaria texto literário. Assim, o ato de leitura estabelece um jogo duplo, onde o tear ao contrário se transfigura na tecelagem (escritura) do texto verbal propriamente dito, como nos referimos anteriormente.

Notadamente, o ato de leitura do enunciador deixa entender por que a respiração da aia é o primeiro som. Nas linhas finais do texto, sabemos que a imagem do rosto da aia é o último detalhe a ser completado, promovendo a amarração de dois andamentos compositivos. Nesse sentido, percebemos uma equivalência de gestos, pois há uma constante gestualidade entre o traço do debuxador e dos dois tecelões, bem como o gesto do escritor encontra correspondências com o gesto de representação iconográfica, pois, como menciona José Saramago no *Manual*: "as diferenças não são muitas entre as palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de querer ser palavras" (p. 97). E, curiosamente, diante de um processo de retextualização, a impressividade lírica e onírica da tessitura interartes de *O Ouvido*, proveniente do sonho do tecelão, descobre imagens paralelas (sons de outros silêncios), fixadas na memória, e que são evocadas por muito se associarem com a iconografia e a temática da *Licorne*. Assim, o enunciador de *O Ouvido* resgata a temática do mito da *caça ao unicórinio*, por meio da equivalência imagética que resulta do fluir onírico do tecelão:

> e numa outra vez viu saírem para a caça cavalgadas e matilhas, e voltarem com animais mortos que escorriam sangue sobre a garupa das mulas ou pendurados de varas que servos transportavam ao ombro. Esse foi, provavelmente, o dia do lobo (p. 26).

Enfim, *O Ouvido* é erigido como um metafórico sudário textual, sobre o qual se pode visualizar, heurísticamente, a transubstanciação do *ecce homo* em *homo faber*. Paralelamente, cada palavra escrita é nota sonora e fragmento de cor. Cada ideia-imagem terá a marcação de seu tempo, suas combinações, sua harmonia, e, conjuntas no simulacro sonoro e irregular do tear (palavras/linhas/texto), constituirão o tecido, também de lã e de seda entrelaçadas através da forma imagética da alegoria literária. Cumpre ainda reiterar a representação simbólica da mão no texto, cujo gesto de leveza e delicadeza poderá representar *o ato da escrita* (escrever/tecer, manufatura/manuscrito, memória/memorial) de uma pena/ponta-de-prata a fixar no papel a

tapeçaria/molde, como a “agulha dividida entre o fim e o princípio” (p. 25), ou seja, o ciclo que procede da espiral, os limites onde a tapeçaria e a palavra se integram mutuamente:

> **a trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria**. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com seu salário. **O órgão pode, enfim, tocar. Soa o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço, preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E venham mais os outros sons**, **música das mãos**, quatro são, que correm sobre as teclas ou convocam do céu os ventos calmos. **Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de humanos, o que grandes coisas significam.** E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio (grifo nosso) (p. 26).

Não obstante, *O Ouvido* simula o ecrã visual onde se projeta a trama inversa da tapeçaria, escrita que também cinzela “o que a História conta e o que a História não conta” (REIS, 1998, p. 80). Desse modo, *O Ouvido* igualmente imprime uma história oficiosa, observada de seus bastidores, a exemplo do que se passou a perquirir sobre o romance *Memorial do Convento*. Assim, se a tapeçaria de Cluny exalta e preserva a honra e a memória de seus grandes realizadores, no *O Ouvido*, ao contrário, José Saramago valoriza o labor coletivo das forças produtivas desse bem cultural, ou seja, buscando também evidenciar o esforço de muitas vontades, de muitas mãos e de muitas vidas que deram vida a essa incomparável produção de Arte Ocidental.

De fato, José Saramago resgata pela poética verbal (*poesis sit pictura*) os sons (vidas) que emudeceram na linha do tempo, cuja distância com o presente tornou-as alheias às memórias do homem contemporâneo. Assim, o enunciador assume uma preferência em destacar a presença dos servos, desenhistas e artesãos, orientando-se na busca do som primitivo, ao perscrutar o sopro divino, a respiração da aia, a agitação dos animais, os passos do homem sobre a terra e o efeito narcisista de escrita autorreflexiva, isto é, um discurso (tear-escrita) sobre uma urdidura ideológica, que emula inversamente a *pictura loquens* da *Licorne*.

E, assim, como se verá nas futuras obras, *O Ouvido* é um prelúdio da vertente do discurso neorrealista, que José Saramago irá assumir *a posteriori*.

Portanto, *O Ouvido* delineia o perfil de um escritor inteiramente consciente da importância social do papel da palavra escrita (querer-dizer/fazer-dizer). Se, nos painéis de *La Dame à la Licorne,* há um mundo colorido e fantástico, centrado na figura adorada da *grande dame*, que denota ainda hoje o reflexo de seu valor, bem como simboliza o ideal de beleza, poder, requinte e luxo de uma porção da sociedade; na interface da *Licorne*, *O Ouvido* corporifica a força produtiva dos homens e animais envolvidos no fabrico da(s) peça(s) através da escrita, que nos remete ao ideário da *literatura como missão*. De fato, a escrita de José Saramago não é arte descompromissada, ao contrário, sua obra interage com o social, com o leitor, porque é produzida dentro de um horizonte sociológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essencialmente, a proposta analítica desse estudo se adéqua à idealização generalista de *Poética dos Cinco Sentidos* como novo ato de leitura, como sugere o editor anônimo na nota introdutória da obra publicada em 1979. Essa fruição lúdica é, primeiramente, realizada pelos seis autores portugueses selecionados para o projeto, no âmbio de se produzir uma apreciação ficcional sobre cada uma das seis peças da arte decorativa francesa em tapeçaria, intitulada *La Dame à La Licorne*, dos quais destacamos nesse estudo o texto *O Ouvido*, escrito por José Saramago. Dentro dessa mesma perspectiva, publica-se, no primeiro semestre de 2010, a obra *Poética dos Cinco Sentidos Revisitada* (Editora 7Letras), organizada por Gilda Santos e Horácio Costa, com a participação de Jorge Fernando da Silveira, Vilma Arêas, Luis Maffei e Cleonice Berardinelli. Assim, dedicada aos 30 anos da publicação portuguesa, a edição brasileira é produzida sob o viés da recepção crítica (ensaio), não estética (ficcional), e busca ampliar criticamente o percurso estésico que os autores portugueses realizaram sobre os painéis da *Licorne*. Dessa forma, a comemorativa publicação confirma o empenho da nossa discussão sobre a importância da fraternidade entre as artes nos textos do livro editado pela Bertrand, bem como valida a acuidade das hipóteses intertextuais, interdiscursivas e interartes na tessitura de *O Ouvido*, apontado como *corpus* central do nosso estudo, iniciado em 2006, sob o título *A Poética da Escrita em José Saramago*.

Assim sendo, nosso estudo buscou aferir como o texto *O Ouvido* supera a descritividade ecfrástica para se associar a uma representação de caráter metafórico, como texto livre do imediatismo referencial da tapeçaria de Cluny. De fato, o texto de Saramago é um tecido autônomo, enquanto código de linguagem (legibilidade) e enquanto substância ideológica. Em *O Ouvido*, não apenas a força da expressividade visual conferida às palavras (enargeia), sobrepõe-se à visibilidade do painel *L'Ouïe*, mas principalmente o jogo lúdico do texto, ao

explorar o audível por meio do lisível. Desse modo, a referencialidade intertextual, a exemplo da citação, atua como metáfora aguda do texto não-verbal, suporte (urdidura) do texto saramaguiano. Desse modo, explicita-se o processo ou protocolo paradoxal de leitura-escrita (ver-escrever-ler) que, de um lado, sugere a recepção estésica da *Licorne*, e, do outro, como tecido que se autoconstrói, através de um gesto de escrita autoexpressivo e espontâneo. Contudo, devemos considerar que esse gesto denota o caráter sonoro (audição e ritmo/ musicalidade e leitura), proporcionado pela lírica articulação das palavras no discurso literário.

Diante disso, é importante dar ênfase à palavra "tessitura", usada no título da tese, uma vez que é mais comum o emprego do termo "tecitura", ao significar o amarramento de ideias num texto, ou a trama de um tecido. Por conseguinte, considerando a relação linguística que envolve a urdidura literária, bem como, poeticamente falando, a harmonia melódica que se enreda no plano de expressão do texto de José Saramago, preferimos adotar o vocábulo "tessitura", como indica o dicionário Houaiss (2001), pois, dessa forma, enfatizamos a intersecção associativa das acepções vocálicas, como o cruzamento de fios numa urdidura e o conjunto de notas musicais mais utilizadas numa contextura musical.

Contudo, *O Ouvido* é um discurso animado, pois, ao revelar os mecanismos de produção da tapeçaria, revela uma memória viva, porque exprime um ver e um fazer condizente com o *modus vivendi* do autor, a partir de suas experiências. As práticas de apropriação cultural refletem formas diferentes de interpretação e interação, e, em vista disso, *O Ouvido* retrata a confluência entre a imitação e a assimilação no processo de recepção do autor pela escrita, inserido no universo temático da comparação intertística. Assim, a linguagem artística de Saramago conjuga analogamente a *elocutio* e a *inventio*, de modo a transferir para a experiência ficcional esquemas de percepção mental, que reportam os efeitos sinestésicos das linguagens artísticas. Desse modo, o som em *O Ouvido* se configura como

potência do fazer, pois o exercício de perquirição do primeiro som tende a fomentar o encaminhamento cíclico do *logos* para o *verbum*, através de um silente retorno, como um constante *há-de*.

Nesse sentido, pode-se perceber, grosso modo, que essa problemática está delineada na conjuntura fabular de *O Ouvido*, através do uso de um tipo de linguagem rítmica e cadenciada, repleta de inferências metafóricas, própria de uma imagem alegórica, que forma, intrínsecamente, a tessitura poética do texto saramaguiano. Como se pode acompanhar, observamos que a alegoria presente em *O Ouvido* também postula uma crítica, ao expor, ou dispor, paralelamente, os caracteres do fabrico da peça, descortinando o espaço e o movimento actancial dos trabalhadores silenciados pela aura aristocrática da tapeçaria. A voz enunciativa de *O Ouvido* conduz um programa crítico que se entretece nas entrelinhas do texto, reflexo dos escritos precedentes, e, por conseguinte, ecoa nas obras posteriores. Contudo, devemos enfatizar que, dentro de uma *hermenêutica de profundidade*, a iniciativa da produção de uma obra coletiva, como a que se buscou alcançar em *Poética dos Cinco Sentidos*, nasce da participação subjetiva de seletos escritores, permitindo, ideologicamente, que se faça uma alusão política, cuja intensão poderia ser a de promover uma postura de compromisso social diante dos novos caminhos que a sociedade portuguesa se permitia trilhar.

De modo geral, pode-se também afirmar que a Editora Bertrand talvez não tenha avaliado a importância do valor dessa iniciativa de leitura que busca romper as fronteiras entre os gêneros e as poéticas artísticas, além da questão da autoria coletiva, como aponta Costa (1997, p. 261), ao avaliar a relativisação da coprodução de *Poética dos Cinco Sentidos* como um dos alicerces do experimentalismo e da *pluralidade estética* da obra. Entretanto, julgamos discutir que a importância da feitura coletiva do livro, acompanhada pelo tom lúdico, fabular e alegórico dos textos nele impressos, intenta despertar a sensação de liberdade

no leitor por meio da provocação do imaginário, um desafio quase épico naquele determinado contexto político da história de Portugal. Julgamos, assim, que a análise da coautoria do volume não se restringiria a um segundo plano se fosse observada como manifestação de uma coletividade (produção textual) sobre outra coletividade (recepção textual), a fim de promover não apenas um entrelaçamento de pontos de vista, mas, principalmente, uma perspectiva ideológica: a aderência entre pares envolvidos numa prática comum, seja a leitura de um conjunto de textos, seja a construção de uma unidade política e socialmente engajada. Desse modo, cremos que tal intencionalidade parece emergir das entrelinhas da proposta editorial.

Como se pôde observar, o último capítulo inicia-se com a epígrafe extraída do livro *Provavelmente Alegria*, sugerindo certa aportagem do texto *O Ouvido*, tal como a citação faz evidente referência, ao estilo de linguagem surrealista em literatura. Pode-se inquirir, desse modo, se a literatura de José Saramago, principalmente a que apresenta claro direcionamento sociocrítico, possui uma forte aderência ao movimento surrealista e experimenalista em Portugal. Nesse aspecto, a imagem e a metáfora na arte contemporânea implicam íntima associação com o Surrealismo, como instrumento de expressão retórica e política engajadas, como sustenta a análise de Pierre Camicade (1970), que, em Breton, "a noção de imagem engloba a metáfora, a comparação e todos os modos de descobertas de associações de analogias" (p. 5), sendo, a nosso ver, um recurso semelhantemente empregado em *O Ouvido*, bem como em textos anteriores e posteriores do autor, cuja fabulação alegórica sustenta um conteúdo substancialmente poético, ou quando a narrativa emblemática serve de amparagem à visão crítica do autor sobre o mundo atual. Evidetemente, o imaginário poético não deverá ser interpretado como alienação ou fuga da realidade política portuguesa, sobretudo no *corpus* textual do presente estudo, cuja *pluralidade estética*, por si mesma, representa uma proposta interartes que realiza uma ruptura das cadeias genológicas. Por conseguinte, como afirmamos anteriormente, o conjunto de textos de *Poética dos Cinco Sentidos*, de modo geral, aspira ao

despertar do imaginário libertário do homem, cujo período pós-salazarista resgata certo momento de repressão à liberdade e a cauterização dos ideais revolucionários de outrora.

Assim, o imaginário, a fantasia e a tendência ao estilo surrealista de alguns dos textos da *Poética dos Cinco Sentidos* favorecem à formação de um intrincado conjunto textual que oculta certa crítica ao desenvolvimento político da época. Desse modo, *O Ouvido*, como os demais textos, é o resultado de uma *sensibilidade ativa*, o produto de uma *vivência social* e a materialização de uma *experiência estética*, que, por sua vez, permite a justaposição da substância política com a substância lírica, como ocorre na produção formativa do escritor, a exemplo das crônicas, de *O Ano de 1993* e *Manual de Pintura e Caligrafia*. Assim, é possível perceber uma poética interartes de engajamento na obra de José Saramago, interpretada como uma postura artististicamente empenhada, fundada aparentemente na herança estética da arte surrealista, e que pode servir de mote a novas especulações sobre a fortuna literária do escritor no futuro.

Todavia, em se tratando do mote temático do presente estudo, que analisou as analogias entre a literatura e a pintura em *O Ouvido*, concluímos que essa proposta interartística é uma constante na literatura de José Saramago. De fato, o dialogismo e a intertextualidade que envolvem a relação texto e imagem podem ser observados desde as obras do período de formação até as obras posteriores, a exemplo dos romances *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *A Caverna* (1999), entre outras. Contudo, considerando a proposta editorial de *Poética dos Cinco Sentidos*, o texto *O Ouvido* dialoga intertextualmente com a tapeçaria da *Licorne* (*L'Ouïe*), constituindo-se como prática de representação intersemiótica, não como tradução *pure*.

Nesse aspecto, percebemos em *O Ouvido* a problemática do tópico horaciano *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura), e principalmente a sílime "muta poesis, eloquens pictura" (a pintura é poesia muda, e a poesia é pintura falante) de Simônides de Céos, evidenciando,

assim, certo efeito comparativo (*paragone*) através do conflito harmonioso entre a representação do legível (palavra) a partir do visível (imagem). De fato, *O Ouvido* transmite o colorido vibrante de *L'Ouïe* (ler – ver), porém, enquanto substância literária, o signo verbal promove o rompimento dos "silêncios" da imagem através da composição sonora da palavra escrita (ler – ver) e, principalmente, pronunciada (ler – ouvir), como pintura eloquente por excelência. Desse modo, o texto de José Saramago desperta o sabor auditivo da palavra lida, que, por conseguinte, suscita a imagem mental do objeto visual no imaginário do leitor, conferindo, assim, a tessitura intertextual da arte literária (texto) com a arte pictórica (tapeçaria). Portanto, o texto de Saramago não se projeta ao leitor como cópia, ou repetição da plasticidade iconográfica pela transposição do código visual para o código verbal. Saramago realiza uma intervenção junto ao texto plástico, desconstuindo-o e reconstruindo-o por meio de uma tessitura verbovisual (escrita-som-imagem), atrelada ao processo do fazer, mediante o procedimento híbrido de convergências artísticas que cruza o escrever com o tecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Sainte Bible*, edição de 1973, publicada sob a direção da "École Biblique de Jerusalém". Edição em língua portuguesa coordenadores: Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson; Tradutores: Euclides Martins Balancin, Samuel Martins Barbosa, Estevão Bettencourt et alii; Revisores exegéticos: Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo, Ana Flora Anderson e Euclides Martins Balancin; Revisores literários: Alfredo Bosi, Antônio Cândido de Melo e Souza, José Carlos Cintra de Souza et alii. 4ª impressão, nova edição, revista. São Paulo: Paulinas, 1989.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Relações da literatura com outras artes*. In: *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. *Introdução*. In: *Aristóteles*. *Retórica*. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 1998. (Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia).

ALTHUSSER, L. P. *Aparelhos ideológicos de estado*. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Poética*. Organon. Política. Constituição de Atenas. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Retórica*. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Imprensa

Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 1998. (Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia).

AUERBACH, Erich *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

BARBER, E. J. W. *Prehistoric textiles: the development of cloth in the Neolithic and Bronze Ages with special reference to the Aegean*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

BARBOSA, Ana Mae T. B. *Introdução.* In: BARBOSA, A. M. T., FERRARA, L. D., VERNASCHI, E. (Orgs.) *O ensino das Artes nas Univesidades*. São Paulo: Edusp, CNPq, 1993.

BASCHET, Jacques. *Tapisseries de France*. Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1951.

BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAZIN, German et alii. *Muraille et laine: la tapisserie fraçaise*. Paris: Éditions Pierre Tisné, 1946.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco/Artemídia, 1999.

BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.

BIBLIA DE REFERÊNCIA THOMPSON, com versículos em cadeia temática. Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeira. Edição Contemporânea. Sistema de estudo bíblico original e exaustivo de Thompson. Sistema numérico de referências em cadeia, análises de livros, estudos esboçados e ilustrados, harmonias, mapas descobertas arqueológicas e concordância. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. 16ª ed. São Paulo: Editora Vida, 2005.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1500*. São Paulo: Cosac-Naify, 2001.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4ª ed., São Paulo: Ática, 1991, v.8. (Série Fundamentos).

BOULLAYE, E. J. de La. *Étude sur la vie et sur l´oeuvre de Jean Duvet, dit le maitré a la licorne*. Paris: Rapilly, Librarie et Marchand d´Estampes, 1876.

BRETON, André & ÉLUARD, Paul. *A imaculada concepção*. Tradução de Franco de Sousa, Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

BUONARROTI, Michel-Ange. *Poèmes.* Choisis, présentés et traduits par Pierre Leyris; accompagnés de trente-cinq dessins de Michel-Ange. Paris: Editions Mazarine, 1983.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CALDWELL, Dorigen. *The paragone between word and image.* In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 63 (2000), pp. 277-286.

CAMPBELL, Joseph. *A Imagem Mítica*. 2ª ed., Campinas: Papirus, 1999.

CAMICADE, Pierre. *Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine.* Paris: Bordas, 1970. v. 36 (Collection Études Supérieures).

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960).* 3ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Tradução de Ernani Rosa Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

CHARTIER, Roger (dir.) *Práticas da leitura.* Uma iniciativa de Alain Paire, tradução de Cristiane Nascimento, introdução de Alcir Pécora. 2ª. ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 5ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Tradução de Cleonice B. P. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONCEIÇÃO, Hélio R. *Leitura da forma e simbologia do vitral "Nossa Senhora do Belo Vitral", da Catedral de Chartres*. In: SALZEDAS, Nelyse A. M. (Org.). *Uma leitura do ver: Do visível ao legível*. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.

COOK, Michael. *Uma breve história do homem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

COSTA, Horácio. *José Saramago: O período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho: 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed., revista e acrescida de Suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Linguagem e Cultura 21).

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental – Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1994.

DENZINGER, Enrique. *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona, Editorial Herder, 1963.

DES BOIS, François-Alexandre Aubert de La Chesnaye & BADIER, Jacques. *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*. 3e. éd., 1863-1876, 19 vol. [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34209079q.].

DESTRÉE, Joseph et VEN, Paul Van Den. *Tapisseries des musées royaux du cinquantenaire à Bruxelles*. Bruxelles: Vromant & Co., Imprimeurs – Éditeurs, 1910.

DURANT, Will. *A renascença – História da civilização na itália do nascimento de Petrarca à morte de Ticiano – 1304-1576*. 3. ed., Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002. (História da Civilização V).

BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine; RIVIÈRI, Jean-Loup et alii. ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Oral/Escrito. Argumentação*. Tradução de Conceição Pais (Analogia e metáfora, Argumentação, Interpretação), José Ribeiro da Fonte (Ritmo), Luiz

Fagundes Duarte (Voz) e Teresa Coelho (Alfabeto, Escrita, Escuta, Gesto, Leitura, Lugar-comum, Oral/escrito, Palavra). Vol. 11, Lisboa: INPC (Imprensa Nacional – Casa da Moeda), 1987.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPA-AMERICA. Tomo LIX. Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1928.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. *Sordello to Texas*. Chicago, London, Toronto: USA, 1975. v.21.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *La dame à la licorne*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989; *The lady and the unicorn*. Nouvelle édition revue et corigeé, London-Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2006.

FAJARDO, Elias; CALAGE, Eloi & JOPPERT, Gilda. *Fios e Fibras*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2002.

FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o neo-realismo português*. Lisboa: Caminho, 1992. (Colecção Universitária).

FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FOCILLON, Henri. *Arte do ocidente: A idade média românica e gótica*. 2. ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

FOULCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1981.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte. Image et écriture du quattrocento au xx^{e} siécle*. Paris: Méridiens – Klincksiecc, 1986.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed., Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUERREAU, Alain. *A Caça*. In: LE GOFF, Jacques & SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. v.1.

HAGER, Rose-Marie & HAGER, Reiner. *Cheerful scenes for gloomy palaces – the tapestry cartoons*. In: *Goya, 1746-1858*. Köln: Taschen, 2003.

HAGSTRUM, Jean H. *The sisters arts. The tradition of literary pictoralism and english poetry from dryden to gray*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1987.

HATHERLY, Ana et alii & BERTRAND, Livraria. *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à La Licorne*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979. Exemplar N. 305.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Paidéia).

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HOLLINGSWORTH, Mary. *L'Arte nella storia dell'uomo*. Firenzi: Giunti Gruppo Editoriale, 1997.

HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2005.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOWARTH, Eva. *Breve história da arte: Grécia clássica*. Tradução de Maria José de la Fuente. Lisboa: Presença, 1995.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da idade média*. São Paulo: Verbo, Edusp, 1978.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody – the teaching os twentienth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 v.

JASON, H. W. *História geral da arte. O mundo antigo e a idade média*. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. v.36. (Coleção Literatura e Teoria Literária).

JOUBERT, Alain. *La dame à la licorne: le sixième sens*. Montparnasse, 1997. 1 vidéocassette VHS, 30 min.: coul., SECAM, sonore. (Série Palettes).

JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.

KRISTEVA, Júlia. Semeiotike: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1978.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2006, v.2.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. 2. ed., Lisboa: Estampa, 1995.

LEE, Rensselaer. W. *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*. The Art Bulletin, v.22, N. 4, Dec., 1940, pp. 197-269.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Olhar ouvir ler*. Tradução de Teresa de Meneses. Porto: Edições Asa, 1995.

LUQUE MORENO, J. A*rsis, Thesis, Ictus. Las Marcas del Ritmo en la Música y en la Métrica Antiguas*. Granada: Universidad de Granada, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. Coleção Espírito Crítico.

LYON, H. R. (Org.). *Dicionário da idade média*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1997.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura eichemberg e Cláudia Strauch. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANIATES, Maria Rika. *Mannerism in the italian music and culture, 1530-1630*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979.

MÄNNIG, Maria. *Die dame mit dem einhorn*: *Ort, handlung und repräsentation in einem frankoflämischen tapisserienzyklus des späten 15*. Jahrhunderts. Magistra der Philosophie (Mag. phil), Universität Wien, Vien: 2008.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3. ed., ilustrada, revista e atualizada. São Paulo: Ática, 2001. v. 49. (Série Temas).

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem.* Tradução de Décio Pignatari. 14. ed., São Paulo: Cultrix, 2001.

MEGALE, Heitor. *Cultura oficial e tradição oral: o combate surdo no âmago da mitologia cristã*. In: REVISTA USP, São Paulo (30): 313-323, julho/agosto, 1996.

MERRINAM-WEBSTER'S ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE. A comprehensive and authoritative guide to the world of literature – authors, works, terms, and topics – frm all eras and all parts of the world. Springfield: Merriam-Webster, Incorporated, Publishers, 1995

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Miguel Ângelo, poeta*. In: MOURÃO-FERREIRA. *Sobre Viventes*. Lisboa: Dom Quixote, 1976.

NICHOLSON, Paul T. & SHAW, Ian. *Ancient egyptian materials and technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

NOUGARET, L. Traité de métrique latine classique. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Humanitas)

PAES, José Paulo (Org. e Trad.) *Poemas da antologia grega ou palatina (séculos VII a.C. a V. d.C.)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. *Temas humanísticos na arte do renascimento*. 2. ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PELOSI, Solange Maria L. *O engenho e a arte na tapeçaria*. 1994. 150 pp. Tese (Mestrado em 'Poéticas Visuais') – FAAC, UNESP, Bauru, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINO, Paolo. *Diálogo della pittura*. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'Arte Del Cinquecento fra Maneirismo e Controriforma*. Bari: Laterza & Figli, 1960.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLETT, Heinrich F. *Rhetoric and renaissance culture*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004.

PRAZ, Mario. *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1975.

REBUL, Olivier. *Langage et idéologie*. Paris: Press Universitaires de France, 1980.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed., Porto: Almedina, 2000.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

RIBEIRO, Eunice. *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000. v.1. (Colecção Poliedro).

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RILKE, Rainer María. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala; Prólogo de Guillermo de Torre. Buenos Aires: Editoral Losada, 1958.

ROTH, H. Ling . *Ancient egyptian and greek looms*. With 38 line block and one collotype illustrations. Halifax: Bankfield Museum, 1913.

SAENGER, Paul. *A leitura nos séculos finais da idade média*. In: CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Orgs). *História da leitura no mundo ocidental*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto (italiano), Guacira Marcondes Machado (francês) e José Antônio de Macedo Soares (inglês). São Paulo: Ática, 1998, v. 1. (Coleção Múltiplas Escritas).

SALDANHA, Nuno. *Poética da imagem. A pintura nas idéias estéticas da idade moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995 (Colecção Universitária).

SANTOS, Gilda & COSTA, Horácio (orgs.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Memorial do convento*. 31. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

_____. *Obras de José Saramago*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1991. 3 vol.

SEVCENKO, Nicolau. *No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa*. In: RIEDEL, Dirce Cortes. *Narrativa: ficção e história*, 1988.

SÖRBOM, Göran. *The classical concept of mimesis*. In: SMITH, Paul; WILD, Carolyn (Eds.). *A companion to the art theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2002.

STRUBEL, Armand. *O unicórnio*. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários.* Tradução de Carlos Sussekind et al; prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

TASSO, Torquato. *Il conte overo de l'imprese*. Rome: B. Basile, 1993.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e

Representações Sociais da Pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. 5. ed., Petrópolis: Vozes, 2000.

TRIMPI, Wesley. *The meaning of Horace's ut pictura poesis*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1973, p. 1-34. v. 36.

VARCHI, Benedetto. *Il discorso della bellezza e della grazia*. In: Biblioteca Italiana. Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Disponível. em: http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001169/bibit001169.xml&chunk.id=d5926e142&toc.id=&brand=default&query=Benedetto%20Varchi. Acesso em: 04 jun 09.

VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte.* XVIII^{e} – XX^{e} Siecles. CNRS Éditions, Paris, 1994.

WILKINSON, J. G. *Manners and customs*. London: John Murray, 1878. v.1.

WOOLARD, Kathryn A. *Introduction: language ideology as a field of inquiry*. In: SCHIEFFEN, Bambi B.; WOOLARD, Kathryn A.; KROSKRITY, Paul V. (Edited by) *Language ideologies: practice and theory*. New York: Oxford, 1998.

ZANKER, P. *Augusto y El Poder de Las Imágenes*. Madrid: Aliança, 1987.

Britannica Online Encyclopedia: http://www.britannica.com

Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico: http://www.ippar.pt

John William Waterhouse: comprehensive painting gallery of artworks: http://WWW.jwwaterhouse.com

Musée National du Moyen Âge: http://www.musee-moyenage.fr

Museo Nacional del Prado: www.museodelprado.es

Museo Poldi Pezzoli: http://www.museopoldipezzoli.it

Museu Calouste Gulbenkian: http://www.museu.gulbenkian.pt

Museum of Fine Arts, Boston: http://www.mfa.org

RMN Les boutiques de musées: http://www.boutiquesdemusees.fr

The American Museum of Natural History: http://anthro.amnh.org

The British Library: http://www.bl.uk

The Egyptian Museum of Cairo: http://www.egyptianmuseum.gov.eg

The Metropolitan Museum of Art (The Cloisters & Gardens): http://www.metmuseum.org

The National Gallery of London: http://www.nationalgallery.org.uk

BIBLIOGRAFIA

AAGAARD-MOGENSEN, Lars. *The idea of the museum.* Lewiston - Queenston - Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1988.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatra.* 8. ed. 11. reimpressão, Coimbra: Almedina, 1999, v.1.

ACKERMAN, Phyllis. *Tapestry, the mirror of civilization*. New York, 1933.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana. De Giotto a Leonardo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. v. 2.

ARRY, Madeleine. *La tapisserie des origens à nos jours*. Paris: Hachette, 1968.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2. ed., Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BARBOSA, A. M. T., FERRARA, L. D., VERNASCHI, E. (Orgs.) *O ensino das Artes nas Univesidades*. São Paulo: Edusp, CNPq, 1993.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Coleção Debates, v. 24.

BARTHES, Roland. *De l'ouvre au texte*. Revue d'esthétique, 3, Paris, 1971, p. 225-232.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica*, arte e política. *Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.

BERRINI, B. *Ler Saramago: o romance*. 2. ed., Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

BERRINI, Beatriz. (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC-FAPESP, 1999.

BERRIO, Antonio García & FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Crítica literaria. Iniciación al estúdio de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. (Critica y Estudios Literarios).

BERRIO, Antonio García & FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Ut pictura poesis. Poética del arte visual*. Madrid: Ed. Tecnos, 1988.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOTTERO, Jean & MORRISON, Ken et alii. *Cultura, pensamento e escrita*. São Paulo: Ática, 1995. (Coleção Múltiplas Escritas).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave.* São Paulo: contexto, 2005.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BRINK, C. O. *Horace on poetry. The ars poetica*. Cambridge: The University of Cambridge Press, 1971.

BULHÕES, M. M. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1999.

BUTCHER, S. H. *Aristotle's theory of poetry and fine art*. 4. ed., New York: Dover. 1951.

CAMINADE, Pierre. *Imagen et métaphore. Un problème de poétiquecontemporaine*. Nancy: Bordas, 1970. (Collection Études Supérieures).

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANEVACCI, Maximo. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, E. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998. 2 vol. (Coleção Múltiplas Escritas).

CHARPIER, Jacques & SEGUERS, Pierre. *L'art poétique*. Vervier: Seghers, 1956.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro. Do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999. (Prismas).

CHARTIER, Roger (Dir.). *Práticas de leitura*. Uma iniciativa de Alain Paire. Tradução de Alcir Pécora. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2. ed. 1. reimpressão, São Paulo: Perspectiva, 2004. v.104. (Debates).

DeFLEUR, Melvin L. & BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção A).

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDO GUIMARÃES. *O simbolismo português voltado para a pintura e a música*. Nova Renascença, IX, 25-38 (1989-1990: 157-161).

FERRARA, Lucrecia D´Alessio. *A estratégia dos signos. Linguagem. Espaço. Ambiente Urbano*. 2. Ed., São Paulo: Perspectiva, 1986. v.79. (Estudos. Semiótica)

FERREIRA, J. P. et al. *Livros, editoras & projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial: Com-Arte; São Bernardo do Campo: Bartira, 1997.

FIORIN, Jose Luiz. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

FOULCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 3 v. (Coleção Ditos e Escritos).

FRANÇA, José Augusto. *Oito ensaios sobre arte contemporânea*. Lisboa: Europa-América, 1967.

FREEMAN, Margaret B. *The Unicorn Tapestries*. New York: Metroplitan Museum of Art. 1956.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. Tradução de Mary amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997, v.7. (Críticas Poéticas).

GANDELMAN, Claude. *Reading Pictures. Viewing Texts*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado. Relações homológicas entre texto e imagem.* São Paulo : EdUSP, 1994.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

GRAZIANI, Francoise. *Imagem e mito*. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários.* Tradução de Carlos Sussekind et al; prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. 9. ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

GRUPO Mu. *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, 1992.

GUIMARÃES, L. *A cor como Informação*: *A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. *Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

HUGHES, Robert. *Da Tapeçaria ao silêncio*. In: *Goya*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007, p. 106-174.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wildfrid Laurier University Press, 1980.

HUNTER, George Leland. *Tapestries: Their origin, history, and renaissance*. New York: John Lane Co., 1912.

ISER, Wolfgang. *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London: The John Hopkins University Press, 1978.

JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. 17. ed., São Paulo: Cultrix, 2000.

JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. <<Poétique>> revista de teoria e análise literárias, n. 27.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 2. ed., São Paulo: Papirus, 1999.

JÚLIO, M. J. N. *Memorial do Convento de José Saramago* (*subsídios para uma leitura*). Lisboa: Editora Repliação, 1999.

KANTOROWICZ, Ernest H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média*. São Paulo: Martins fontes, 1993. (Coleção O Homem e a História).

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio amado, 1968.

KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo 1527-1593. Um mágico maneirista*. Köln: Benedikt Taschen, 1993. Tradução de Paula Reis, Lisboa.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JOSEPH, Jobé. *Le grand livre de la tapisserie*. Lousanne; Paris: La bibliothéque des Arts, 1965.

JOUBERT, Fabienne. *La tapisserie médievale du Musée de Cluny*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone. Uma escola do olhar*. Tradução de Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente.* Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIMA, Luiz. Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

LINDBERGH, Anne Morrow. *The unicorn and other poems, 1935-1955*. New York, Pantheon, 1956.

LOPES, Edward. *Texto, discurso e significação*. São Paulo: Cultrix, 1978.

LOTMAN, Iuri. M. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Paulo. *Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis: uma leitura da pintura antiga clássica grega*. Revista Phaos: Campinas, 2009.

McLUHAN, Marshall & PARKER, Harley. *O espaço na poesia e na pintura. Através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1975.

MEDEIROS, Paulo de & ORNELAS, José de (Ed.). *Da possibilidade do impossível: Leituras de Saramago*. Utrecht Portuguese Studies Series, 2. Opleiding Taal en Cultuur. Faculteit Geesteswetenschappen. Universiteit Utrecht. Utrecht: 2007.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1995.

MITCHELL, W. J. T. *The language of images*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1980.

MITCHELL, W. J.T. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1986.

MONEGAL, Alberto. *Literatura y pintura*. Madri: Arcos, 2000.

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

MURRAY, Chris. *Key writers on art: from antiquity to the nineteenth century*. London- New York: Routledge, 2003.

NEVES, Margarida Braga. *Nexos, temas e obsessões na ficção breve de José Saramago*. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 151/152, p. 117-141, Jan. 1999.

NICOLESCU, B. *Manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom, 1999.

NOVAES, Adauto et alii. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento*. São Paulo: Edunesp, 1993.

OLIVEIRA, A. C. M. A. de. & BRITO, Y. C. F. de (Eds.) *Visualidade, urbanidade, intertextualidade.* São Paulo: Hacker Editores, 1998.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. Assis: UNESP, 1999.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, Wilson Joia. *Escritema e figuratividade nas artes plásticas contemporâneas*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Assis-São Paulo: Hucitec, 1976.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PICARD, M. *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit, 1986.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix,1982.

PRAZ, Mario. *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Milano: Mondadori, 1971.

RÉGNIER-BOHLER, Daniele. *Amor Cortesão*. In: LE GOFF, Jacques & SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. v.1.

REIS, C. *Criação literária e expressão artística*. In: *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

RICHTER, Gisela M. A. *A handbook of greek art. A survey of the visual arts of ancient greece*. London: Phaidon, 1987.

RORIMER, James, J. *The Cloisters.* 3. ed., New York The Met 1963.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Claude Monet 1840-1926. Uma festa para os Olhos*. Tradução Casa das Línguas, Lisboa. Körl: Taschen, 1998.

SALZEDAS, Nelyse App. M. (Org.). Uma leitura do ver: do visível ao legível. São Paulo: Arte & Ciência – Villepress, 2001.

SANTAELLA, Lúcia & NÖRTH, Winfried. 2. ed. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SARAIVA, A. J. & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHAPIRO, Meyer. *Les mots et les images.* Paris: Macula, 2000.

SCHAPIRO, Meyer. *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text.* The Hage - Paris: Mouton, 1973.

SCHIMITT, Jean-Claude. *Imagens*. In: LE GOFF, Jacques & SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. v.1.

SEIXO, M. A. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Lisboa, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: IN-CM, 1987.

SOARES, M. A. *Memorial do Convento de José Saramago - Um Modo de Narrar*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada.* Traducción de Margarita Nelken. Buenos Aires: Fonde de Cultura Económica, 1965.

THOMPSON, Francis Paul. *Tapestry, mirror of history*. New York: Crown, 1980.

THOMSON, George. *A history of tapestry from the earliest times until the present day*. London, 1930.

TICIANO. São Paulo: Editora Globo, 1997. Coleção de Arte.

TIRADO, Genara Pulido. *Literatura y arte*. Jaén: Universidad de Jaén, 2002.

TRESIDER, Jack. *Dictionary of symbols: na illustrated guide to traditional images, icons, and emblems.* San Francisco: Chronicle Books, 1998.

TURNER, Jane (Ed.) *The dictionary of art*. London: Macmillan Publishers Limited, 1996. 34 vol.

USPENSKY, Boris. *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

WELLEK, R & WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de José Palla e Carmo. 5. ed, Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s/d. Coleção Biblioteca Universitária, v.2.

A trama cruzou-se com a urdidura:
está nascida a tapeçaria.

José Saramago
O Ouvido

Anexo A

A VISTA - Maria Velho da Costa

I

A VISTA

Love, the world suddenly turns,
turns colour.
Letter in November, Sylvia Plath

RECONHECER-TE-IA, se te visse? Que lembro? Falam de ti e há sinais, manuscritos, contos na boca. Foram tantas as celebrações atendidas vãmente. Quantos vestidos me vestiram as mãos que me afagaram na infância. Onde o meu bafo no primeiro espelho, ou os vapores, a nossa humana névoa ao nascer donde tudo emerge. Também nasceste. Em que corpo nasceste?

Mas o meu era pequeno, eu tinha grandes visões das mais domésticas coisas, susto. Bruxas aladas como morcegos rufavam de noite contra as janelas altas. Era um som que eu via. Os focos de luz deixados a acompanhar-me desenhavam sobre as paredes os lombos de animais móveis lentamente, ou trémulos. Os meus punhos abandonados de um dedo branco que eu já podia cingir afastavam-se para muito longe de mim e eram gorros de gnomos malignos que escalavam sem rumor as faldas da cama. Os soalhos gemiam, havia derrame das águas como passos sobre as lajes além, as vozes dentro, o vento. Desmesurados os olhos então viam. Ninguém vinha. Era feliz, então? Era feliz.

Pela manhã as manhãs eram dum branco azul, chovia ainda, eu lembrava que haviam passado pela vidraça os teus cascos de oiro, que era o teu corno doce que sondava os estofos e os adejava na noite, que era o teu vagir pianíssimo que lufava sobre as velas, a tua garupa nevada e tremente que enfunava as lombas das sombras. Animal matutino, estavas tu do outro lado do medo? Era por essas cerdas de asa que se abriam festivos os olhos e se abriam aos corpos bons os braços pequenos? Assim era.

Esqueci-me muito.

O meu corpo mudou e com ele a separação exacta das trevas e da luz. Eu podia andar e não foi mais por indícios desses que padeci ou me gozei das coisas. Alguns dias acordava-se de manhã e o ar era ainda como um focinho húmido, rosado, desvanecido logo. As copas das árvores assenta-

vam no ar com uma grande certeza e parecia então que estava invertida a fixação das coisas — brotadas do ar, as árvores iam até ao chão buscar-nos de baixo da terra e eu via essas raízes como tentáculos benévolos, a cor sanguínea de grandes veias que haviam de ter por debaixo do solo. Eu amava os animais muito jovens e olhava-os nos olhos. Breve eles me tocavam com a língua como se falassem e eu aprendia que isso era ainda olhar. Dispunha então tecidos ao redor do meu corpo. Ia-me bem o azul e eu girava diante dos espelhos ou dos olhos onde era eu que me via. Não havia outros olhos. Estava no mundo nesse tempo uma grande paragem luminosa, como se eu morasse no alto de um cristal e tudo fosse coberto das reverberações desse posto — era o esplendor da maciez das coisas — o meu próprio corpo via o que se sabia. Via-se. Era isso uma cegueira?

Paravam então as noites destituídas de sombras, eu não tinha sombra, vogando na espessura morna que as estrelas fendiam sem dar luz. Eu banhava-me absorta no desejo dos outros e pendiam sobre a minha cintura ou a flexibilidade dos meus pulsos ornados olhares que eram o meu mesmo olhar-me. Não era feliz.

Eu queria o meu lugar enorme, experimentava o meu corpo e as almas como rosto único das terras e dos mares. Quem me amava como eu, que total tropel prosseguia? Inscritas no tear que me ocupava as mãos as hastes floridas revelavam-se a minha própria suspensão, a malignidade dum olhar embevecido com os seres e intocado da restrição ou temporalidade das almas, do humano ver. Eu nada preferia. Não podia ser vista. Como um hímen translúcido, o desenho do meu nome e os contornos da memória do meu corpo fechavam-se sobre aqueles em quem mais me amava, sem que eu nada pudesse fazer ou desejasse já. Essas cápsulas ascendiam então sem mim até cimos de construções urbanas, muito rígidos travejamentos, e eu via-os de longe guardarem-se após do trato com todos os outros seres, impelidos à cegueira, à ocultação dos globos que luzem nas palmas de mãos laceradas sobre o meu único corpo fechado. Ao lado de mim mesma os desejos soçobravam ao meu desejo além.

Mas eu não podia abdicar da maneira como vogava no contentamento, certas estações. Tinha uma grande sabedoria da passagem dos animais e dos sons, a pelagem da lebre e o irisado das conchas, vieiras, à fixidez da heráldica, o campo ornado — a natureza era bela e boa pela promissão dum outro olhar e todos os espelhos me eram lugar do legado dos amantes poderosos, inclinados ao desamor dos homens e à propagação dos bens. A cada chegada havia porém o susto, o estremecimento dessas trevas recuadas onde havia então sinais da felicidade matinal, o luminoso lastro das tuas patas cantantes sobre o vidro. Não havia demónios ou heróis que pudessem infringir-me deliciosamente as fronteiras desse céu próprio, a pura cor rósea do dentro das pálpebras em repouso, o sonho.

14



LA DAME A LA LICORNE — A VISTA

Com o tempo, porém, no chão sob as árvores caíam os suculentos despojos das copas, alguns corpos julgados imutáveis, as bagas espessas, pássaros hirtos. A flacidez crescente do tegumento dos seres, a crispação dos felinos num movimento parado agora sobre escudos apeados, frontais pétreos de grandes casas. Aprendendo as lágrimas, o desaparecimento regular dos seres ou amantes, mortos, dizia-me da cegueira e da brevidade do meu próprio tempo. Que prazer aguardava?

Refiz então o traçado dos meus passos, a caligrafia inscrita no derrube das pequenas ervas, líquenes do chão de verão, o esmagamento inadvertido de insectos benignos, os sinais da abstracção da dança leve. Eram muito regulares, afinal. Alguns haviam empedernido, a inscrição era muito duradoira e eu podia seguir no sentido inverso esses marcos deixados pela minha ausência, essa lavração em corpos onde, qual criança perdida, havia prevenido a hora dos regressos. Desolada, porém, pela sobreposição de tantos rastos, a duração da deriva, sentei-me. Procurei o recolhimento, mas o espaço em volta estava cheio de rumores e de intensíssima luz. A vegetação era delicada, de pequenos pomos, pétalas, animais imponderáveis, suspensos. Era chegado o tempo de dar sinal da tua avidez branca? Do teu desejo de solilóquio com a minha recuada pureza, o negrume do branco que freme?

Tudo estava feito, e mirificamente adornada como uma pequena ilha aérea, olhei-me no espelho. Aí estavas sobre o teu fundo de negros, o perfil da noite. Serenos os teus cascos imponderáveis neste regaço palpam apenas o veludo, o real encoberto. Ternamente poiso sobre o dorso muito frio a mão que nada pode mais que adornar a melancólica infinitude das tuas crinas de cristal. Te contemplas enfim onde eu me fixo na graça suspendida dos retratos póstumos, a votação à beleza. Acaso não haverá maior harmonia ou superada dor. Mas vida?

Entre as acérrimas hastes do poder e do desejo eu figuro pois, triangulação que não pedi. Flutuarei com esta ilha para dentro da memória de outros olhos, iluminura ou tecelagem rumo à pura cor, ao esplendor do negro, o castro sem adornos, pupila sacra do vero amor que cega nos espelhos face à face no outro, o olhar táctil, a vera pele do rosto, interna à comovida entranha. Isso o ver?

Porém, há-de haver a completude do ciclo. Guardada a desmesurada incompletude de todo o desejo nesse teu ânimo que a si mesmo contempla, ó cavalo dos ares, fidelíssimo apenas à visão que te semelha, a donzela oculta incólume aos caçadores ou amos, a mesma, senhora no teu bafo, vê. Alheio, o animal do poder desvia os olhos e empunha tripartidos os signos crescentes, lunares, os do nosso contrato necessariamente ainda casto, a paragem. Cerrando os olhos há, porém, a possível transmutação

de toda a cena, e tu, puro desejo, te alcandoras enfim nos meus joelhos ao lugar próprio, o corpo erecto do homem incriado.
Exposta porém a tapeçaria dará sinal aos olhos vindouros do misterioso fulgor de todo o negativo percurso, a fixa razão de ser que sustenta os moradores tenebrosos na contemplação a um tempo deslumbrada e austera dum paraíso íntimo, possível.

Maria Velho da Costa

Anexo B

O OLFACTO - Algusto Abelaira

III

O OLFACTO

«BEM-ME-QUER, mal-me-quer...» Dame de haut parage, fleur de beauté, à celeste visage, à maintien prude et sage, as pétalas que uma a uma arrancas à flor são todas iguais para os teus olhos, iguais como as teclas do órgão que tantas vezes dedilhas, mas bem diferentes pelo cheiro, gás ondulante que uma corrente de ar transporta, que penetra discretamente nas tuas narinas, que ao chegar às húmidas mucosas se dissolve aquático.

«Bem-me-quer, mal-me-quer...» Tua voz melancólica, um som. Teus dedos que a flor destroem, um tacto. Teus olhos que lhe distinguem a cor e a forma, um olhar. Três sentidos convergentes, úteis, práticos, instrumentos essenciais da tua adaptação. Porque sem tacto, sem som, sem olhar que ideias terias do mundo? Mas sem cheiro... Esse cheiro que das pétalas se desprende para que serve, dá-te alguma informação essencial acerca do universo, é absolutamente necessário para o conheceres? Frágil, vazio, inútil sinal que pouco acrescenta à tua sabedoria, sobrevivência dos tempos em que, ainda peixe, mais do que os olhos era o olfacto que te guiava através do oceano. Mas sabes isso ou ainda te crês nascida de uma costela de Adão?

Sim, cheiro de pétala, agora para ti apenas (apenas?) um pouco de beleza, recordação longínqua, fóssil vivo, luxo... Não. Isto ainda o não sabes, sobre os sentidos os teus livros ainda te dizem que «a vista e o ouvido servem a inteligência e a razão, e relacionam-se com o éter superior que sendo o mais subtil e o mais sublime dos elementos é também o mais nobre e o mais claro. Que vem a seguir o olfacto que dá a significação do ar e da força. Que o gosto serve perfeitamente para dar da água e da temperança uma significação apropriada. E que o tocar, mais sólido e mais pesado, exprime perfeitamente a terra e a justiça». Mas o tacto talvez nem seja um sentido, mas dos sentidos somente um simples suporte, já que, como os evangelhos, eles terão de ser quatro.

Compreendeste?
E no entanto... Porque mesmo hoje talvez não seja completamente exacto que o cheiro nada comunique. A ser assim porque continuaria o teu sexo a rescender? Porque esse aroma é uma linguagem que referencia algo, procura despertar a minha atenção, exprime-te, é poesia, ordena-me que me volte para ti, é meta-linguagem...
«Bem-me-quer, mal-me-quer...» Teclado aromático que dedilhas, arcaica memória à procura do tempo inicial, esse tempo em que foste peixe (e há flores também no fundo do mar)? Perfume que lá muito de trás (milhões de anos) te chama através do oceano do tempo para a origem? Mas a origem esconde-se ainda mais longe, não há aroma que tão longe te possa levar à célula inicial e tu ficas pelo caminho, já mulher, embora adolescente, apenas a alguns anos de distância, lá onde o amor de um homem se fixou na tua memória. Jardim suspenso em que estás de pé ao lado da tua aia e confessora, porque em Babilónia te achaste, terra prometida desse Oriente cujo futuro se encontra no passado?
Digamos: canteiro. Não: ilha afortunada, espaço sagrado, inviolável, paraíso, primavera eterna e florida, tempo imemorial onde a corrupção não existe, como o prova o unicórnio que junto de ti simboliza a pureza intocável (só uma virgem pode domesticar um unicórnio) — e onde o leão purificado na sua maldade carniceira somente conserva a força que te protege. Ilha oval, ovo primitivo, celular, assim melhor manifestando a origem. Ilha incorrupta em que o tempo se imobilizou, onde perdeu o sentido dizer:

> Ainsi le temps se coule, et le présent fait place
> Au futur importun qui les talons lui trace.
> Ce qui fut se refait; tout coule comme une eau,
> Et rien dessous le Ciel ne se voit de nouveau.

«Bem-me-quer, mal-me-quer...» A essa ilha longínqua levada por um perfume que dá a significação do ar e da força... Ah, mulher orgulhosa que ao Oriente foste buscar a tua ilha, Oriente que há milénios tantas vezes colocou, frente a frente nos portões das cidades ou nos selos, dois animais hieráticos separados pela árvore da vida, ah mulher vaidosa que te substituiste à perfumada árvore da vida, mulher sacrílega, a que cheiras tu? Mas não sabes também que se em vez de seguires para trás o perfume das pétalas, tens deixado que o vento te levasse para diante até o século XX poderias simplificar a tua peregrinação à ilha encantada e oval? Bastaria consultares uma agência de viagens, increveres-te numa das muitas excursões que nos levam às Caraíbas ou a Bali! E talvez na grande cidade turística onde te abrigassem, paraíso desenhado por engenheiros, a atmosfera te envolvesse de perfumes novos, habilmente preparados a partir



LA DAME À LA LICORNE — O OLFACTO

do petróleo, pois que as flores já hoje não são necessárias! Novos perfumes desodorizando os velhos... Mais fácil? Mais difícil? Ou então: a própria publicidade te ofereceria produtos que em si mesmos contêm o mundo original, a frescura reencontrada das fontes, a eterna primavera, os segredos do amor e da vida. Um simples sabonete, uma camisa, um penso higiénico... Saberias então que o nosso mundo, este à beira do ano 2000, é tão admirável que a origem das origens já hoje a podemos comprar, ó invenção suprema!

Na ilha afortunada e imemorial com a tua aia (haverá também aias no paraíso?), quem és tu que foste crescendo não a partir de um ovo, mas ponto a ponto, fio a fio tecida, primeiro um pé, depois uma perna, logo outro pé...

E nem isso, porque és incorpórea, o teu vestido não esconde um corpo, não há nada debaixo dele, mulher que foi surgindo num tear, écran onde se projectou a imaginação de quem te concebeu.

Quem és pois que não foste tu que dirigiste os olhos para a coroa de flores que seguras na mão, quem és, cujo olfacto te não levou a parte alguma, para trás ou para a frente, mulher que não tem olfacto, que és feita de lã e de seda, que não vês, que és apenas vista? E que, enredada em fios que se cruzam e descruzam, és somente mentira, imagem enganadora?

Sim, onde está no tapete o cheiro do coelho, do carneiro, do leão, do suor da tua aia, do teu também? Onde está o cheiro que se desprende do teu púbis, mensagem doce? E o cheiro do unicórnio? A que cheira um unicórnio?

Que fracasso, dame de haut parage, fleur de beauté!

Mulher que tens apenas frente, que não tens costas, como não tem costas tudo o mais que te rodeia. Alegoria apenas. Alegoria que o tempo esvaziou, tu que estás aí muito mais para ser interpretada do que para existir. Sombra de outra coisa. Texto. Símbolo que já nada simboliza, perdida a chave.

Porque, apesar de tudo, eu ainda posso entender os frutos das árvores que te cercam e que te permitiram ler na natureza o pensamento de Deus. «Que é um fruto se não a imagem de Jesus Cristo? A casca colorida e carnosa que o cobre é a sua carne visível, a sua humanidade. O interior que para o homem é alimento é a sua carne escondida. O caroço, a madeira da cruz em que o seu corpo sofreu.» E os pássaros? «Têm duas asas, assim como para o cristão há dois géneros de vida, a activa e a contemplativa. As penas indicam os pensamentos do céu. Os matizes do corpo fazem-nos pensar num mar agitado, simbolizam o oceano das paixões humanas através das quais navega a Igreja salvadora.»

Mas tu? Nada simbolizando agora, objecto último que em si mesmo se esgota, simples imagem para os olhos (será a mesma, hoje, a tua cor, o tempo não a terá empalidecido?), o triunfo do olhar, mas não do teu.

Do meu. Ou talvez: alegoria nova que o tempo te emprestou, que te emprestam aqueles que sempre procuram um pé escondido por trás da pegada.
Sim, alegoria que deixou de alegorizar num mundo desodorizado, num mundo de desodorizantes, tu que não vês, não tacteias, não cheiras, não ouves, desconheces o sabor dos frutos. Porque alguém por ti é que te levou ao Oriente donde nos vem tudo. Alguém por ti é que buscou o ovo primitivo, a ilha oval, o canteiro, o paraíso. Alguém por ti é que te deu por companheiros, frente a frente, dois animais (e o unicórnio está errado, o mesopotâmico unicórnio primitivo tinha o corno virado para trás). Alguém por ti, não tu, é que ousou substituir-te à árvore da vida, segredo da imortalidade.
E então: que levou esse alguém a sagrar-te árvore da vida, árvore perfumada? Alguém que poderia ter-te colocado num outro jardim onde a regra fosse: «Fais ce que voudras.» Que jardim? Onde, para os seres humanos «Toute leur vie était employée, non par les lois, statuts ou règles, mais selon leur vouloir et franc arbitre.» Mas não (e de resto ainda estamos longe desse jardim). Alguém que recusou os sonhos do futuro e que te utilizou para se refugiar no passado. Alguém que no entanto escreveu: «A mon seul désir.» Que queria dizer? Precisamente o que parece ter recusado?
Alguém que teve medo. De quê? De que temos nós medo?
E agora, eu que a todos vos interrogo e que procuro a tua imagem no tapete... Não essa, visível, a fingir que vê e cheira. Não a outra, invisível, de quem segurou nas mãos os fios que te criaram. Esta, a que eu lá pus através da teia de palavras que no papel vou alinhando, palavras que não cheiram também, nem vêem, nem ouvem, nem sequer são de lã e de seda. Palavras que também nada significam, são somente para ser lidas.
Por ninguém.

Augusto Abelaira

Anexo C

O GOSTO - Nuno Bragança

IV

O GOSTO

AGORA cale a boca, escute só. Não peço mais nem menos. Essa sua fronha: conheço-a, não tem dúvidas. Nem que seja de outra encarnação, em animal talvez. Não esturre. Eu queria era dizer que a sua cara é de quem entende, mesmo nas entrelinhas do que a gente vê à volta.

Oiça então: desde que eu vi aquela dama que todo o corpo se me encaracolou. Assim à tigre antes de gazelar-se. Eu tinha dezoito anos e pincel para águas-fortes: é pastoreio áspero, reguila. Até então, Mulher era bicho a decifrar e espalhadíssimo, em muitos corpos diferentes. Agora, todo esse panorama se apertava como um telescópio que se encaixa. Restava só aquela, mas em que concentrado. Eh, moço. Não sei se é sempre desse modo em todo o meco. Uma fervura assim, do alto às baixas.

Três semanas de fogueira em mata seca. E o que eu dizia pelos olhos: verdadeiros tiros de rebarbas várias. O raio é que resvalavam, andorinhas a chaparem-se num paredão e depois a deslizar por ele abaixo, feitas pasta. O paredão do sorriso dela. Mas um sorriso que era tão de ir ter com ele. Um sorriso de verão — sabe como é? Quando a luz da tarde começa a dar a volta? Ora entre ela e eu — a impedir passagem, digo — não havia mais que aquelas frases enforcadas no dia do nosso encontro. «Este é o Jorge. Jorge, cá está a tua tia. A tua tia de Inglaterra.»

Parentesco, só aceito o que é escolhido por pessoas vivas. Não alinho em regras por força do nascer ou de casamentos. Acha com certeza ingénuo, reconheço que é difícil por causa da obstinação das gentes. Mas olhe: é uma teima pessoal, uma briga minha contra isso do ter-que-ser. E então portanto eu borrifava-me ainda mais naquela relação de *por afinidade*, como diria um rato de notário. Havia ainda os só dez anos mais a dar-lhe mais idade. Não no dançar: no Registo — notários outra vez. Que coisas eram essas para empecilhar? Isso rosnava eu a mim, mas calava, numa tolhedura que até parecia fanchonice. Agora, acho que essas três semanas

de amanhã-é-que-há-de-ser, não-fica-assim, foram cá nos segredos da pessoa como pregações de Idade Média. Assim um São Bernardo a juntar tropa com mira de apanhar a Terra Santa.
Bem. Honestamente: não sei como foi que me encontrei já fora da cama, no meu quarto ainda todo com decorações de puto-há-pouco. Saltado em pé para o assalto. Isto é: de corpo a prumo e às ordens daquela minha parte que, a dar-lhe para isso, é um verdadeiro braço de profeta apontando os rumos. Não leve isto à conta de bazófia, é um favor que peço. Entrei no quarto dela como um faquir a passear nas lâminas. Quando acordou completamente já eu estava no quente do por dentro dos lençóis. Primeira malha.
E pus-me à etrusca: de lado, a cabeça na palma da mão esquerda e o cotovelo desse lado bem a pique no colchão de palha, antigo (como eram todos os colchões na Vila, nesse tempo). Foi assim que ela me viu quando acendeu a luz. Não teve susto.
Eu fui logo de baque inteiro pelo olhar. Primeiro, olhos nos olhos. Mas logo a seguir, toca a baixar a mira. Fiquei a disparar as vistas na boca dela. E pelo seguinte: desvia-se um olhar, mas não se tapa a boca quando a fala é o bombeiro de piquete. Ora naquelas posições, quanto mais silêncio mais tudo se esbraseava. Não?
Pois é, mas veja só. Eu estava à espera dum discurso de moralidades, essa loiça das Caldas em que os instalados fingem acreditar para rastearem desacautelados. Até me ria com a ideia de uma faladura dessas. Estava bem certo de que aquela criatura era tão bonita que tanto acreditava nisso como eu na minha avó. Ora o que ela ripostou deixou-me mesmo encarangado como quem se espalha num montão de neve. E disse-me só o seguinte, em resumido: tinha topado muito bem que me aquecia, isso até a fazia rir da graça que lhe achava — está a ver? E mais: não tinha nada contra o darmos um pé de cama, desde que a família não soubesse. Que sabendo havia de levantar uma destas poeiradas. Ela já conhecia Portugal. E era exactamente esta prendada Pátria o osso do sarilho, para variar: sempre que Portugal dá em se atravessar no trilho dum português, há bronca: é coisa mais que vista. Está certo, não interrompa que eu não vou largar o fio. Dizia eu que ela sabia como a nossa terra é tão cheia de sustos, severidades, de não-mexas-aí-que-dá-azar. Sítio de dramas complicados a partir de um grão de areia e etecetera. Então tinha decidido firme a comportar-se com a Rigorosa, viver aquelas férias portuguesas tão à casta como uma criança ainda por nascer. Deixaria assim amigos e não faria inimigas — está vendo? Mas há melhor e mais: porque já que era situação de abstinência e férias, vá de aproveitar para conceder dispensa aos ovários. Referia aquele descanso que os médicos — parece — mandam que se dê no uso de preservativos de depois da guerra. Assim mesmo, amigo: encerrado para descanso. Porque para ela, foi explicando, nisto de



LA DAME A LA LICORNE — O GOSTO

enrolamentos sexuais, ou era tudo ou nada. Só abria a porta à plena guita se o prazer pudesse ser completo. Nisso tinha até feito uma jura, a ela própria. E no mesmo dia em que escapou dos Três.
Eu ouvi aquilo como uma sentença do Correccional. A calma dela. Eu ali quase a levar de vencida um adversário e ele a sumir-se para voltar logo a aparecer-me fora do alcance, lá no alto duma torre fortificada. E eu sem máquinas de assalto nem escadas dessa altura.
Acho que dava meia volta e raspas se não tivesse acontecido um gesto. Diante do meu ar de embarretado, atirou-me com um sorriso todo compreensão, e levantou o braço esquerdo para ajeitar a loiradura, arrumar estes caracolinhos à volta da orelha — está a ver aqui na foto? Hoje em dia fico-me a pensar com mais largueza: se aquilo foi mesmo um movimento de quem está seguro ou antes disputa de forças contrárias. Daquelas que despicam na balança onde se decide o destino todo que é jogado em tais andanças.
Sei que esse levantar de braço abriu à vista a penugem do sovaco: uma leveza que só coisa de ave. Foi aí que a boca me arrastou, a nunca mais largar a caça dos sabores que pressentia nela. E tantos que eles eram, chefe. Há coisas mesmo de danação. Ou serão receitas de anjo? Você sabe distinguir uma ovelha de outra, num rebanho? O que eu conheço (porque aconteceu) é que os instintos deram-me nessa noite a pontaria sem oscilações de mais que meio milímetro. A partir do primeiro abocanhar foi como se tomar os gostos dela fosse a minha incumbência única ao vir ao mundo. Mas olhe: que coisa em crescimentos tão seguros e harmonizados.
Fiquei abotoado até ao pescoço, para não dar erros quanto às minhas intenções: aquele meu pijama era de Vénus, nada menos. E a ela, só despi a camisa de dormir quando já estava oficialmente aceite que o corpo havia de estar todo disponível para aquele meu artesanato. Assim corri ao longo e ao atravesso dele — norte a sul e leste a oeste. Mas sempre a recuar cabeça para sobrevoo, quando me aproximava da zona do sabor mais íntimo e definitivo. Era a segura maneira de dizer onde parava o fruto da árvore que eu andava em transes de abanar.
Insisto numa explicação de não sei bem que seja: aconteceu como se houvesse ali uma força aplicada a orientar-me, assim como eu aconselhado por um mestre de cerimónia. Por exemplo: já o Everest daquela escalada tinha florescido a cratera (com a lava a dizer que estava tudo a cem por cento) e mesmo nessa situação eu prolonguei ainda a expectativa, com surtidas falsamente derradeiras, arremedos de ir ao alvo que se desviavam em guinada e iam morrer de dentes nas faldas da montanha. Isso aquecia ainda o que já estava em brasa. Obra de sanha, o amigo calcula.
Quando toquei à carga foi mesmo com jeito e elegância. Já ouviu uma boa sessão dum certo jazz? O solo que é o último, que puxa pelo desen-

cadear de toda a instrumentação para o final? E acrescento-lhe esta: eu nunca tinha feito aquilo a sério. O que tinha por experiência era apenas o perpassar por beijos desses, só em tratos de preparação e à impaciente, como é próprio de quem anda nos começos da carreira. Daí, esta suposição: a fineza desse meu ataque foi coisa vinda de funduras de antes de mim. Talento de algum antepassado. A gente herda caprichos e virtudes, está nos livros.

Foi então que ela começou a debater-se a sério. Como um peixe, que só no esticar da linha é que se sente preso. Foi ali uma luta de não largar, de dar as folgas necessárias alternadas com puxões na altura certa. Aprendi num rufo a distinguir entre os abrandamentos por cedência e os outros, os de manha — que eram para distrair-me e depois arrancar-se solta, no repente dum esticão maior. Como um peixe, que lhe digo. Foi muito ao poucochinho passo a passo que a vim puxando à minha embarcação.

Eu tinha todo o tempo. Não tinha nada que não fosse todo o tempo. E também uma aplicação convicta. Porque não havia outro ponto fora de mim a dominar — e olhe que isto de dominação às vezes tem de ser. Manda mas é quem pode.

O grito dela começou numa surdinazinha tão jeitosa que era de mal adivinhar, de um homem perguntar-se «É mesmo? É?» Depois subiu aos lanços, como na ópera. Um girandolar final que fica na memória. Ah santas almas. Também não lhe deixei pedra sobre pedra nas muralhas.

Só a soltei quando foi ocasião de ela cair de lado, como se os sentidos lhe tivessem sido expropriados. Sentei-me nos calcanhares. Como é que eu tinha aguentado aquilo tudo sem explodir em baixo? Jovenzito que era, para mais. E então se aquele batuque me tinha carregado o lança-chamas. Mas aguentei, e coisa boa foi — ou talvez a pior. Isto na vida é sempre cara ou coroa. Mas quem distingue às vezes uma doutra?

Ao fim de um tempo curto sentou-se ela. Sem nada a declarar. Estendeu a mão para desapertar-me dois botões do pescoço, e logo eu me despi todo, como quem vai salvar um afogado à séria. Ela olhou-me o tempo de sorrir-me ao corpo inteiro, que eu lhe apresentava, em primeira mão dum ardimento assim. Depois virou-me as costas, apoiou-se nos cotovelos e joelhos. «Vem», que disse. Em inglês claro.

Tomei-a como se me dava. Agora o caminhar era só meu. Todo o desprovimento e a carência que uivavam no meu estou-aqui: aquele prolongamento do meu corpo tinha mandado para cobrar juros: tanto os vencidos naquela verdadeira espera como muitos outros, anteriores. De certo modo, era mesmo como se eu explorasse um território que até então só conhecesse de tropeço. Eu invadi com o sem perdão de um estoquear à morte. E mantive a ofensiva até desmoronar de novo o que fossem barreiras. Sem premeditação do género assim-é-que-se-faz. Também que apanhei um brinde: no desabar daquele segundo gritar dela, veio o *morder*: dela.

Quase me desfiz de mim no que dei em remate. E à medida que chegava ia abrindo os braços — ou como quem corta a meta ou em crucificado: você resolva qual. E o olhar foi-se-me voltando, fixo na estampa que havia por cima da cama: uma mulher nua com um unicórnio. Essas duas figuras entraram para ficar no meu lembrar daquilo tudo.
Quando caí pra trás e ela para a frente, fiquei-me a boiar num nevoeiro onde tudo parecia fácil — não sei se sabe do que estou falando. Até ouvi-la, que pedia para eu voltar para o meu quarto. O que fiz, naquele cismar de quem sonhou que chegou *lá* (mas ao acordar já não se lembra *aonde*).

Você acha isto tudo corriqueiro? É por isso que se está a rir? Está bem, mas lembre-se de que prometeu dar-me silêncio enquanto eu tivesse que falar. E olhe: silêncio é das coisas que menos se dão no mundo. Mas faz falta. A quem se quer ouvir sem ser sozinho, pelo menos.
Veja: até aceito a banalidade do que lhe estou contando, desde que se aceite em como tudo quanto existe e acontece é só banal. Mas deixe-me acrescentar o que faltou contar.
No dia depois daquela noite acordei aos poucos de ir tomando pé no que tinha passado. Só sei dizer que era como inventar o sol. No corredor, estava a família comentando o que seria o «telegrama urgente» que ela tinha recebido de manhã cedo, e era a explicação deixada numa carta à pressa. O pessoal estava ofendido, você sabe: «Isto-não-são-coisas-que-se-façam, bem-se-vê-que-é-estrangeira.» Etc. Ao-menos-deixasse-dito-o-que-dizia-o-telegrama. Por aí abaixo.
Inda não sei dizer como vivi aquilo tudo nessa altura. Por um lado, sabia o que tinha acontecido e isso dava fortaleza e contentamento. Mas por outro, o pisgar-se dela era como se o peixe caçado com tamanha arte tivesse apanhado o pescador ferrando o galho e zupa, pular fora da barca e água fora. E a distância? Aquela ausência muda era cada dia como fala que sobe o tom, até chegar ao berro. Fala que era um tramado desmentido. Cada novo dia dizia que eu tinha caído numa ratoeira. Qual?
A começo fiquei muito esmorecido e tudo me sabia a água choca. E quando fui ter com a jovem minha amiga que eu ao tempo tinha foi pior que tudo: um desconsolo insonso. Quando isso aconteceu também com outra, que era novidade, apanhei portanto um susto, cada dia mais forte que na véspera. Então aquela inglesa tinha levado o quê, de mim? Olhe que cheguei a dar ouvidos a conversas sobre bruxaria: aí tem o amigo a situação.
Não havia com quem falar daquilo. Vergonha minha? Talvez. Por causa daquela sensação de ter deixado *nela* alguma coisa que me competia reaver.
Quando comecei a ver a estas luzes pensei em escrever-lhe. Rasguei umas cinco tentativas. Não passava. O que eu queria dizer para apanhar resposta não passava em palavra escrita. Ou era cara a cara ou eu continuaria assim.

esfolado, sem saber que pele devia reclamar. Entretanto o que me vinha e revinha ao memorial era o lembrado do meu tomar dela, partindo de um sabor sorvido em todos os cambiantes: aquele pouquinho a pouco no vencer de uma resistência atrás da qual havia cumplicidade com o invasor — mas escondida quase bem de mais. E depois aquele massacre de todos os obstáculos, até ganhar que a própria boca do corpo acometido me puxasse e segurasse dentro.

Acabei por ver que havia ainda uma solução: eu mesmo ir até ela, ver como é que era. Ah, pois. O meu orgulho engoliu essa.

Às vezes o mundo é como uma grande sala de ecos: dá-se um passo e vem logo o som de outro, escondido lá no fundo das dobras da distância.

Foi pois que veio a notícia de ela ter morrido. Inda a família comentava com vinagre aquele parto sem casório de que houvesse voz e já recebia eu um sobrescrito de notário. De Londres. Mandavam-me uma carta lacrada que ela tinha depositado para me ser mandada em caso de morrer.

Era uma carta curta, e tinha sido escrita no princípio da gravidez. Dizia como ela também não tinha desligado apesar de tão fugida para longe. Que quando deu por estar grávida (e sabendo que só podia ser de mim), tinha ficado alegre e triste (era assim que ela dizia). A tristeza por lhe parecer que se acaso tinha ficado do meu lado alguma luz acesa a ela, isso só se provava com o passar do tempo e sobretudo sem notícias que pudessem parecer mandados de captura. Coisa fora do conhecido em gente nórdica, não? Eu pelo menos vi sempre os setentrionais como criaturada calculista, sem respeito pelo sentimento fora daquilo que tem contas. O certo é que esta tinha decidido não me dizer nada até haver criança à vista, bem arrematada. Então arranjaria modos de nos encontrarmos todos três. Se eu continuasse a querê-la com a mesma fervida, então informava: que aquela criança vinha da tal noite em que eu lhe tinha «atravessado a vida como uma agulha a fechar o ponto», assim escreveu. E que, desde essa ocasião, tinha ficado a guardar-se para mim, «espantada mas agradecida».

Quem lesse a carta percebia que tinha sido escrita com muita confiança, sei hoje lá em quê: que aquilo caiu-me em cima como um pedregulho mais que à conta. Usei essa carta apertada ao corpo, e dia e noite. Até que uma manhã puxei-lhe fogo. Guardei só esta foto, que já tinha.

Aposto que você adivinhou porque é que fiquei por onde estava, bem calado. Aos dezoito anos, uma coisa assim? Amigo? Diga-me se eu estava em condições de ter uma filha? Quando a única razão que me podia então prender a essa criança era a esperança de ver nela ir aparecendo a mãe.

Quando o homem se calou, fê-lo com a brusquidão com que tinha começado e desfechar aquele relato ao descobrir que eu também era português. Fiquei olhando a forte palidez e o rosto de maçãs salientes com a barba

rala. Era indiscutivelmente uma pessoa devastada. Pareceu-me uma figura arrancada a um quadro a óleo, no sentido literal do termo: arrancada por rasgamento ou corte da tela em volta. Pedi mais duas canecas da cerveja morna e quando o encarei de novo estava em pé, lançando xelins na mesa. Devolveu à carteira a foto da mulher que fora loira, e tivera um sorriso de verão à tarde. Antes de eu dizer fosse o que fosse, sumiu-se pela porta fora. Levantei-me, inteiramente decidido a não o deixar escapar assim. Mas fui esbarrar num grupo já bebido, homens empurrando-se uns aos outros, rindo. Furei por meio deles com dificuldade. Já na rua, vi o vulto magro que eu perseguia flectido para entrar num pequeno Hillman, *estacionado a uns cem metros e de farolins acesos. O carro arrancou imediatamente na minha direcção. Pude ver então que quem o conduzia era a mulher da foto, apesar de ela não estar sorrindo nem um pouco. Na parte traseira do carro, uma rapariguinha duns seis anos seguia de pé, agarrada ao encosto do banco dianteiro. Não me foi possivel ver qual a expressão do homem, porque a cabeça da mulher estava de permeio ao passar do carro.*
Rodei sobre os calcanhares e reentrei no pub, *cujo nome nunca poderei esquecer por motivo de outras circunstâncias. Isto era em Londres e 1964.*

Nuno Bragança

Anexo D

O TACTO - Ana Hatherly

V

O TACTO

O fundo da tapeçaria é extremamente rugoso. As irregularidades da textura contra as pontas dos dedos definem um trajecto singularmente acidentado. A trama porém é muito regular um sistema de coordenadas em que as mãos das tecedeiras produzem a terceira dimensão. Os fios verticais esticados contra os horizontais causam a irregularidade. Os dedos introduzem a outra irregularidade da sua agitação controlada. Fio após fio a alternativa da passagem quase infinitamente repetida os dedos palpando agarrando empurrando procurando o caminho: tacteando como se diz. As mãos percorrem a geometria do tear como insectos. Que outra coisa são as asas senão os braços distendidos até à função de vela (meus braços remam no vento...) e a pele esse revestimento impermeável sabemos como é maravilhosamente translúcida. Se a pele dos braços fosse distendida até à consistência das asas duma libélula que dimensão atingiria? que cores? que novas sensações? Nesse momento uma carícia seria mais que nunca rapidíssima sensação um abraço seria um invólucro de penas deslizando pelo corpo sentidas de olhos fechados. Uma vez descobri no jardim dum convento um corredor externo plantado de ambos os lados de hidrângeas. As plantas tinham crescido com tal exaltação que o espaço entre as duas margens estava quase totalmente ocupado. Quem quisesse passar tinha de forçar caminho contra as folhas enormes. Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas folhas em que mergulhava até ao pescoço. As corolas azuis inclinavam-se ligeiramente e só de vez em quando por sobre o meu rosto. Comecei avançando timidamente receando até danificar as plantas. Gradualmente porém o corredor tinha cerca de quinze metros de comprido comecei a ser envolvida pela textura das folhas. Resistiam contra o meu corpo. Invadiam o meu corpo. Batiam nele e erguiam-se num murmúrio rugoso, murmúrio que se tornava ácido e por fim angular. Era uma seda um tafetá rigíssimo. Caminhando ouvia por dentro o contacto das nossas diferentes peles. Era um fluxo de

silvos e de rastejos a minha pele estremecia e eu sentia as nervuras das folhas grossos fios na seda dos silvos. A minha pele arrefecia. Fechando os olhos agora era como se as folhas me cobrissem completamente. Nadava já nesse murmúrio de silvas. O sangue fluía apressado sob a pele açoitado. As grandes folhas batiam com palmas geladas. Eu tremia as pernas desfaleciam-me nesse abraço. Um frio um calor desorientado. Um tremor visceral subia-me quase aos lábios. Ia talvez gritar. Mas chegara ao fim do corredor. Exausta deixei-me cair no degrau duma escada. Duma fonte próxima saltavam gotículas minúsculas. Aos poucos começaram-me caindo sobre o rosto.

*

As tecedeiras sentam-se em bancos de madeira. Trabalham ligeiramente curvadas para a frente às vezes conversando às vezes cantando. Os seus cabelos estão presos em nós em tranças em rolos espirais. O valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor táctil da sua textura. Passar a mão pelos cabelos. Os dedos por entre os cabelos. Deixar cair o cabelo sobre o rosto. Pelas costas abaixo. Deixa-me acariciar o teu cabelo. Tenho verdadeira paixão pelos cabelos encaracolados na nuca. Sentir o teu cabelo no meu peito no rosto na boca. Fios finos como cabelos. Penélope tece com fios tirados da memória. Diariamente inventada. Quando ela se deita esquece. No dia seguinte tem de recomeçar a memória. Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios. Criar as imagens com a pele. No fundo simétrico e constante tecer a irregularidade das imagens. Quando depois de tecida se considera a imagem contra a pele do corpo sente-se a irregularidade a incerteza a descontinuidade do processo o movimento regular mas as diferenças de ritmo. Nenhum gesto é igual nenhuma sensação é igual. Hoje sinto a tua ternura amanhã a curva do teu ombro depois a dureza do teu joelho. Quero então conhecer-te como se caminhasse de noite às escuras numa sala desconhecida. Tropeçando mesmo contra os móveis os objectos. Descobrindo a textura duma cadeira a irregularidade dos estofos o escorregadio dos cetins a evasividade das cortinas de nylon. De repente rolar pelo tapete de pele ah mesmo morto o calor animal. Tactear o chão os pés descalços frios inabituados à decifração desses mapas aos poucos começando a perceber onde as tábuas se ligam formando frinchas. O acidente da franja dum tapete. Sentir com o corpo todo. Aperceber um móvel com o ventre com as coxas sentir a permuta das texturas das temperaturas o frio assustado que percorre as costas. Um objecto que cai e se parte. Caminhar por sobre os estilhaços gritando de dor e de surpresa.

48



LA DAME À LA LICORNE — O TACTO

*

Na oficina de tecelagem há bastante luz. As tecedeiras deviam ser sempre representadas por Vermeer. Nitidez suavidade intimidade familiaridade naturalidade do que se faz todos os dias. Mas tudo isso através dum filtro polaróide deixando ver a profundidade eliminando o reflexo superficial. As tecedeiras usaram quantidades extraordinárias de lã vermelha para executar estas tapeçarias. Quantos rebanhos. Quanto calor animal. Quanto balido quanto grito quanto sangue. Podiam bem ter tingido nele a lã. O calor extremo do animal a soberba concepção gráfica da sua pelagem quer na implantação quer na maneira como o pêlo depois cresce em trémolo em semionda em quase espiral. Quando soube isso pela primeira vez compreendi a beleza extraordinária que havia nessas texturas senti algo semelhante à violência do confronto com uma revelação uma emoção explosiva resultando talvez duma gradual acumulação de mil pontos invisíveis até que a pele rasgue e surja a carne o vermelho essencial. Talvez por isso a tapeçaria surja agora semeada de inúmeras pequenas flores representando as aberturas ínfimas e os animais sentados de pé voando olhando para cima para a frente para longe na verdade flutuam numa ilha surpreendida na sua passagem pelo rectângulo do tear. As tecedeiras entrelaçam os fios enquanto lentamente emerge a ilha a pata do unicórnio um olho de leão algumas laranjas por entre as folhas.

*

Produzir um fio. Um grafismo por uma textura. Passam rebanhos sangrentos o pé sobe e desce no pedal a roda gira os dedos torcem vertiginosos a lã corta a pele. Traz nas células a aspereza dos cardos da urtiga do dente da língua. A lã morde nos dedos da tecedeira. Última reacção do animal. As tecedeiras são agora pastores de fios. Grandes rebanhos de linhas avançam pelo tear. As tecedeiras cantam seus dedos correm pelos campos das coordenadas da trama. É tão acidentado como os montes. Tudo vasto mutável regular. Houve aquele tecedor persa que viveu encerrado na sua oficina durante todo o tempo necessário para executar a sua tapeçaria. Como isso durasse a maior parte do que ele considerou ser a sua vida uma vez a tapeçaria terminada deixou-se cair no chão e morreu. Conduzido a bom termo o seu rebanho não se deita o pastor com as ovelhas? Não vive ele do seu leite e até da sua carne? O contacto é a arte essencial da sobrevivência. Ah já perdi o contacto com ele! Ele disse isso? Que falta de tacto! Esse tecido tem um toque tão agradável... A virtude dela permanecia intacta. No fundo todos tememos a situação de intocáveis. Toca mais! É mais tocante. Ele tocava piano lindamente. A raposa entra na toca.

Fareja primeiro: palpa com o faro. Avança devagar as suas patas palpam o terreno. A neve dificulta a percepção do rasto. Não é só a neve é o frio da neve. O frio que se sente na neve. Um arrepio percorre a pele do animal. O seu pêlo fulvo eriça-se. Dentro da pele o frio toca a extrema sensibilidade. Toca com extrema sensibilidade. Os canais dos pêlos são como tubos de órgão. O frio agita a pele os pêlos erguem-se tocam-se. É uma floresta de pequeníssimos cilindros. A raposa avança para a toca. Deixa no chão a marca das suas pegadas a sua impressão digital o desenho da sua pele endurecida pelo contacto. Avança e completa o desenho da sua passagem pela neve. As tecedeiras têm os dedos frios. A lã é uma fibra relativamente morta. Três luas surgem aos poucos no escudo do leão. Três quartos crescentes. O tempo também é uma percepção graficamente representável. Filmagem e projecção. Um fio atravessando o rectângulo do écran. O voyeurismo da percepção das imagens. As tecedeiras trabalham bastante cegamente. Três filas de vermelho ou dez pontos de azul ou três de branco. A simplificação máxima a abstracção máxima. Um mondrianismo cumulativo. A tapeçaria cresce como um líquido que subisse num vaso. Encosto o rosto. É frio. Os dedos das tecedeiras gelam de fadiga. Torcem as mãos batem com elas agitam-nas rindo e praguejando. Que sentirá a aranha.

*

As tecedeiras trabalham. Das suas mãos surgem as mãos da Dama. A mão esquerda apoia-se no chifre cónico. Um mastro azul de luas cresce até às mãos da Dama. O mastro é de seda. A Dama veste um vestido de seda. Tudo é azul ou branco ou vermelho. Os cabelos surgem lentamente ondeando pelas costas da Dama seda e oiro. Seda e lã. A tapeçaria cresce. Surge o animal acorrentado. Outras árvores. O leão olha de frente. Está em cena. Olha o espectador. O ruído do tear. Um coração de tábuas. O bicho mastiga as folhas da amoreira. Carnudo os seus anéis lembram as ondulações da tapeçaria futura. É mole e blindado. Assimila a cor da árvore, as folhas crescem-lhe depois nas asas. Talvez dentro do casulo seja como um invólucro de penas sentidas com os olhos fechados. A humidade interna escorrendo em fios. Tudo o que é animal é macio e indómito. No alto do mastro o estandarte oscila. Três vezes a lua surgirá no firmamento. Três ciclos completos, três meses. As tecedeiras contam pelos dedos. A tapeçaria é uma pele de seda que lhes sai dos dedos. Os dedos húmidos. As mãos húmidas começam a estar viscosas. Aperta a mão contra esta seda viva. Escorre pela mão por entre os dedos. Na boca entreaberta a saliva sobe. Depois escorre. Olhos fechados sentir a mão. Sentir na mão o estremecimento a convulsão. O nascimento. O vermelho o branco. A seda a lã as mãos que buscam puxam tiram a humidade o visco por fim o grito. O azul

das órbitas. O tremor do medo o frio as pancadas. Por fim a água a roupa o leite. O primeiro gesto da mão procurando o contacto o calor animal o sabor o cheiro a forma do animal. Sentir com a pele. Envolve-me em teus braços prende-me nesses laços. A geometria da relação.

*

As tecedeiras estão de pé. Preparam-se para a despedida. A tapeçaria cresceu tanto. É maior que as tecedeiras. Uma última cascata de ramagens assinala a passagem à última fase do crescimento. Nupcial agora. A Dama olha para longe. As tecedeiras fazem os últimos remates. Cansadas e alegres. Passam as mãos pelo tecido conhecem-no por dentro de dentro. Encostam o rosto. Um último toque. As tecedeiras regressam a casa. Colocaram as tapeçarias bastante alto no museu. As janelas também são muito altas. A sala é grande de pedra. Os visitantes chegam devagar. Param diante das tapeçarias. Olham. É proibido tocar.

Ana Hatherly

Anexo E

A SEXTA - Isabel da Nóbrega

VI

A SEXTA

«Teme passar demasiado perto das tapeçarias
quando estiveres só e ouças chamar por ti.»

A Imaculada Conceição
Breton-Eluard

Aí vêm. O corredor ressoa. Batem com os tacões no mármore, soltam as vozes, os abafos. Preparam-se, defendem-se. Ontem entraram aqui de roldão apertados uns contra os outros. Tonéis, cada cacho deles parecia um tonel a andar e logo imobilizado, e ficam então delgados e esguios, tão sozinhos.
Não os assustamos, tenho a certeza, mas até onde pode levar o espanto, sim até onde pode conduzir o corredor do espanto?
Pronto, ali estão. Só quatro meninas. O mesmo silêncio. Sempre. Param, suspiram, avançam muito devagar.
As mais velhas afastam-se para o fundo. Baixaram a voz, abrem um pequeno livro, lêem. A mais nova veio directa e fita-me. Não sei o que pergunta. Fita-me. Sorri-me como quem percebeu. O pequeno livro que também segura treme-lhe nas mãos. Tem a ponta do sapato esfolada. E atrás, no pescoço, os dois últimos botõezinhos por abotoar. Malte tinha razão: ela não vive com a mãe, longe de casa não tem quem dela cuide; almoça na cantina; caiu-lhe o cartão preso nas folhas do livro, apanhou-o, foi quando vi os botõezinhos.
Mas nem o Rilke entendeu nem mais ninguém, suponho, os dois mistérios que a menina acaba de decifrar. Modificam-se assim os dados para a aproximação.
Verdade que também aquela dos Le Viste, no próprio palácio dos pais, há quatro séculos, vinha e se sentava defronte, na almofada, e me chamava irmã. Só a donzela antiga e esta agora, tão oposta na pele pálida e oleosa cabelo crespo e xaile preto em ponto de aranha, tal viram. — Não sou aia nem serva nem mordoma, mas irmã. A irmã mais nova da Senhora. Não sou eu ela, mas sou a sua outra face.
E como foi, Malte, como foi que não descobriste o mais importante de tudo, tu que sempre apreendeste os objectos do desejo e o desejo, e a deslocação imperceptível que o desejo provoca, e o conhecimento mais antigo e pre-

sente, tu confundiste, Malte, confundiste, e se o não soubeste ver eu por agora mais não digo.

> Deixem-me ler: «...dois animais heráldicos seguram pendões e flâmulas onde luzem as armas. Acompanham uma senhora vestida com requintada elegância e a rapariguinha sua aia. A divisa: "À mon seul désir" aparece na tapeçaria de homenagem, em que a senhora se adorna, encantada com as jóias que vai tirando do pequeno cofre que a aia segura e oferece.» Ah.

e não conviria, Izar, nesta hora, a adivinhação delas. — Dela. — Seja. Dela. Desatei todos os nós e vou partir. — Um a um os desataste. — Desatei. — E eu não parto? — Tens de ficar ainda por um tempo. Para que tudo se cumpra. Mas sossega, não ficas sem companhia. O diálogo é absolutamente necessário. Não somos nada, não somos nós, se não houver tu, o outro. E virás (nele?) a transportar-te. Como eu me transportava do deserto para este lugar e me transportavam deste lugar para a fronteira do deserto. Tantos desertos. — Mas também tanto esplendor, que me contaste. — O esplendor não se pode descrever, nem a dor nem as sombras. Tudo isso já pressentias, por tal razão o conheces. Uma ilha de pele, um espaço de vazio à nossa volta. Pequeno espaço e tão extenso, para atravessar. Os mais próximos onde, em que lugar? A nossa mãe, parece-me tê-la observado desde o berço, nem por segundos deixava de se mover, rodopiava em seus brocados, as saias rangem, irregular sopro do fole e da respiração deles, de madrugada, no princípio do curto acto do amor ou no fim do sonho que se abre e fecha rente ao amanhecer. Cabem no sonho o sol e as luas, todas as trevas e o cansaço e alguns bichos, vejo-os à transparência dos corpos dos nossos pais animais domésticos e falcões, e nada está imóvel embora pareça. Agora és tu de berço minha filha, minha irmã, Izar, estou eu no leito grande, eles não sei onde e a tapeçaria do quarto, aquela em que o cavaleiro vem oferecer a pedra-coração à sua dama, ondula, encrespa-se quase, o vitral clareia de repente e tanto que me levanto para o abrir e me debruço no parapeito certa de que todos os nenúfares do tanque teriam subido à tona de uma vez. Mas fora estendia-se a noite negra a todo o comprimento. O minguante da lua balouçou uma vez, quase sumido. Volto a deitar-me na aspereza do linho morno ainda da sede da seda do meu corpo. A um canto do quarto a mancha clara e leitosa forrada a pele de nenúfar arquejava, mansa. Tornei a abandonar o linho, a lã da manta escarlate. Caminhei de braços estendidos e cem passos andei até chegar ao canto chamado da tapeçaria. De lado, muito encostada a ela, a pele ondulando-lhe ainda como se acabada de assentar de uma vez, ponta do chifre branco tocando o lugar em que luz a pedra-coração, trémula, estava a Licorne. Ficou. E nunca os outros



LA DAME À LA LICORNE — A SEXTA

a viram. — E depois? Que encantamento? Nunca mais o deserto? — Muitos desertos, irmã, e por que haveria de não ser assim? — Eu retenho ainda só o tempo bom. O lugar da alegria. Sou tão nova e pequena que o peso das trevas e o seu tumulto não perduram, não podem achar espaço na minha memória. Ela é ainda pouca e tem de lá caber o que primeiro se lhe aconchegou, as manhãs resplandecentes, quando saíamos para fora da gotícula de orvalho, lá dentro parecia-nos alta campânula, e afinal, o cristal, encontrávamo-lo do lado de fora; as tardes azuis que de repente estendiam o azul no chão como um tapete e logo eram vermelhas — todas as árvores continuam a florescer em fundo vermelho; e as noites abertas e douradas. A leitura que fizemos dos livros que vão ser escritos, sobre eles sustivemos a respiração como o falcão e a garça são capazes de suster o voo. — Para não se cruzarem com os cães, as vacas e os lobos em levitação, e com os coelhos tão aconchegados no ar como postos à medida da sua lura invisível, buraco preto estelar que lá não está e está. — O outro reino... — Sempre no fundo de qualquer tapeçaria. Ouvíamos dizer à mãe, à ama, o diabo-seja-cego-surdo-e-mudo, e não se lhe fazia esconjuro do cheiro e do gosto. Será o cheiro um sentido tão diabólico? Porque ligado à partilha obscura do poder de adivinhação? E diziam: cheirou-me que, não me cheira que. E os batedores. Descarregam nos baixos da casa a caça de que os caçadores já se afastaram, rindo. E dizem, ignorantes dos seus próprios vapores condensados nas rugas do couro do colete e das botas, dizem para as moças de cozinha — ah, ah, cheira aqui a enxofre... Ou: entre elas todas venha o diabo e escolha... E ainda: ele conhece as fêmeas pelo cheiro. — E o saborear, irmã? — Dir-se-ia que do diabo é... Por pouco não saltava da coluna dos sentidos para a dos pecados mortais... — Talvez por isso a Dona nossa mãe tudo transformava em obrigação. Nunca interrompia o ir e o vir entre as tarefas estabelecidas nem parava para ouvir o leque das pombas no pátio. — Nem a olhar um raio de sol ampliando o grão da pedra da balaustrada; visto de perto chega a crescer mil vezes o seu tamanho natural. Chega a tapar o sol... — Nunca na tapeçaria se apercebeu do sobressalto no peito do falcão, não ouviu a surda pancada condutora do fulgor de obsidiana ao seu olhar. — Entretanto agitava-se cumprindo a lei, todas as leis. Não se permitia o sabor do sabor, a fissura no espírito. — Por onde entraria o demónio? — Não, o conhecimento. — O demónio. — Se quiseres. — Não quero. O demónio é mais deles do que meu que sou pequena de mais para suportar o para lá do peso da minha alma. — Irmã, pequena irmã que não sabes. — Sinto com os cinco sentidos. — Tens mais, são mais. Cedo te aperceberás. O ver é redondo e duplo para conter o mundo e a cena primitiva; o ouvido redondo e duplo também, labiríntico recôndito para abraçar todas as ondas; dupla entrada das narinas aspira e separa os odores da náusea e os do inebriamento até ao ponto do desmaio. — E o tacto? — É do corpo todo, pertence à polpa

esticada por sobre os nós que nos armam e pode servir de olhar de ouvir de cheirar, não duas cavidades, mas mil milhões delas. — Só para saborear se conta uma, para o gosto, o paladar. — Também porque da boca ficou acordado que saísse a Palavra. Ou o canto. Boca, tabernáculo. E todo o excedente de alma, do peso não requerido de alma por ela se escapa. — Como? — Irmã, pudesses não o saber nunca da segunda maneira. Que é quando a criatura sai do avesso para fora de si. Com a alma dentro do corpo, ainda que agitado, ainda que muito perturbado, consegue um ser humano suportar e disfarçar seu mal até que o vença. Mas quando o espanto e a dor são tais a soprá-la que a alma deixa de caber dentro... Rebenta, descola-se, desloca-se. Fica do lado de fora. Morcegos lhe esvoaçam ao redor da órbita exterior do corpo. E o tão grande abalo provoca aquele tremor dos membros todos. — De quantas donas e donzelas no reino não ouvimos dizer que estão fora de si... Temos visto: vestes, carnes rasgadas, gritos, gemidos, arco de corpo. É a grande devastação. — Levam-nas e delas dizem que cismavam de mais ou deixaram entrar o demónio. Inventam-lhes um exílio, mas não um deserto. O deserto vem do outro lado da solidão. O deserto é diferente e diferente é aí o choro. Aí irrompe o grito, os 110 decibéis do uivo humano. Há momentos em que dobrados pela cintura, a soluçar, o grito sobe, rasga as vísceras e sobe — no deserto não há vizinhos nem vergonhas nem medos. Eu conheço a ressonância do rugido, ressonância física, interior, antes do uivo repetido e prolongado e as minhas entranhas vão nele. Devia, sabes, haver em todas as terras e lugares ofício de carpideira. Quando fosse preciso velar um morto, ou um amor morto, perdido, ou assim, iriam procurar-se pessoas que estivessem verdadeiramente infelizes e desesperadas na terra. Convidavam-se para virem gritar ali onde fosse próprio e não escândalo. Elas gritavam, gritavam, e seria talvez, ao fim de muito tempo, uma maneira justa de se libertarem da morte viva. — E a primeira maneira de a alma se manifestar, como dizias, num desbordar sonoro? — É no amor. O tumulto, o rugido, o arco de corpo, o grito sustentado. Todas estas coisas te vou dizendo enquanto me despojo do que agora me afecta e distrai. Toma meus brincos meus anéis e meus colares que começavam a pesar-me em demasia. Recebi-os de adorno e amei-os porque a beleza é amável, mas chegou a hora de os deixar. Tantas outras coisas largo. Arrecada-os tu e não permitas que te pesem. No entanto aprecia-os, entende nessas pedras a oferta da terra que as guardava nas profundezas, nas ocultas galerias onde valiam raízes. Procura amar todas as coisas saídas do ventre da terra. Ao de cimo da terra. Porque em tudo há mais do que um sentido e o poder da palavra, como o da representação, é infinito.

— Fala mais de ti, irmã. Deixa-me ficar um pouco da tua memória para que à minha a acrescente quando chegar a hora. Canta-me a canção do Amado e da Amada, que eu juro não adormecer. Não irei buscar-te

primeiro. O acorde. E foi depois um canto que por ali saiu, subiu, muito grave e agudo, o mais belo canto conhecido à face da terra.

> «...o meu amado apascenta os seus rebanhos entre os lírios./Antes que refresque o dia e caiam as sombras, volta, amado meu;/Eu dormia mas o meu coração velava: eis a voz do meu amado que estava batendo: Abre-me, irmã minha, amiga minha, porque a minha cabeça está cheia de orvalho, os meus cabelos das gotas da noite./O meu amado meteu a mão pela frincha da porta, e as minhas entranhas estremeceram por amor dele...»

Ao fim daquele dia foi encontrado na sala das tapeçarias da Licorne um xaile de lã preta, em ponto largo, de aranha, caído mesmo junto à parede. O porteiro disse mais tarde que do grupo de quatro meninas que nesse sábado ali entraram, só viu sair três. Bem reparara. Instado, convocado a depor, o mesmo jurou e continuou a jurar.

Isabel da Nóbrega