UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO-
UNESP/IBILCE
CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO-SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
DOUTORADO EM LETRAS

WALMIRA SODRÉ AUSTRÍACO MORAES

SOB O DOMÍNIO DA METÁFORA: TRANSPOSIÇÃO DE IMAGENS POÉTICAS *(EM)* ENTRE EDGAR ALLAN POE E RENÉ MAGRITTE

São José do Rio Preto - SP
Março, 2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO-
UNESP/IBILCE
CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO-SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
DOUTORADO EM LETRAS

WALMIRA SODRÉ AUSTRÍACO MORAES

SOB O DOMÍNIO DA METÁFORA: TRANSPOSIÇÃO DE IMAGENS POÉTICAS *(EM)* ENTRE EDGAR ALLAN POE E RENÉ MAGRITTE

Tese apresentada à UNESP/IBILCE como requisito obrigatório para a obtenção do título de Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras/DINTER UNESP (SJRP-SP).
Linha de Pesquisa: Imagem, Música e Texto Literário / Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura.
Orientadora: Profª. Drª. Norma Wimmer

São José do Rio Preto - SP
Março, 2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Moraes, Walmira Sodré Austriaco.
Sob o domínio da metáfora : transposição de imagens poéticas (em) entre Edgar Allan Poe e René Magritte / Walmira Sodré Austriaco Moraes. -- São José do Rio Preto, 2016
542 f. : il., gráfs.

Orientador: Norma Wimmer
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana - Séc. XIX - História, Crítica - Teoria, etc. 2. Arte e literatura. 3. Pintura belga - Séc. XX. 4. Metáfora. 5. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 - Crítica e interpretação. 6. Magritte, René, 1898-1967 - Crítica e interpretação. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.
III. Título.

CDU – 820(73).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

WALMIRA SODRÉ AUSTRÍACO MORAES

SOB O DOMÍNIO DA METÁFORA: TRANSPOSIÇÃO DE IMAGENS POÉTICAS *(EM)* ENTRE EDGAR ALLAN POE E RENÉ MAGRITTE

TESE APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*/DOUTORADO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO-UNESP/IBILCE
CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
Examinador externo (University of Louisville-EUA)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Examinador externo (UFGD- Dourados-MS/BR)

Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes
Examinadora interna (UNESP-IBILCE/SJRP-SP/BR)

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
Examinador interno (UNESP-IBILCE/SJRP-SP/BR)

Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo
Examinadora externa-suplente (Centro Universitário Campos de Andrade – UniAndrade/Curitiba-PR/BR)

Profª. Drª. Maria Cláudia Bonetti Paro
Examinadora interna-suplente (UNESP-FCL/Araraquara-SP/BR)

Profª. Drª. Claúdia Maria Ceneviva Nigro
Examinadora interna-suplente (UNESP-IBILCE/SJRP-SP/BR)

Profª. Drª. Norma Wimmer
Orientadora (UNESP-IBILCE/SJRP-SP/BR)

São José do Rio Preto/SP, 1º de março de 2016.

As palavras correram, apressadas, à frente dos meus dedos.

Aos meus filhos, David Júnior e João José.
Ao meu marido, David.

Porque trazem todos os dias o céu para bem debaixo dos meus pés.

Mãe,

a senhora bem que podia ter tido um pouquinho mais de tempo para poder ver isso...

AGRADECIMENTO

À minha orientadora, Professora Drª. *Norma Wimmer*, este belíssimo poema.

[...]
Fugiu a luz de pérola da lua.
Os canteiros, os meandros sinuosos,
flores felizes, árvores aflitas,
tudo se foi; o próprio odor das rosas
morreu nos braços do ar que as adorava.

Tudo expirara... Tu ficaste... Menos
que tu: a luz divina nos teus olhos,
a alma nos olhos para os céus voltados.
Só isso eu vi durante horas inteiras,
até que a lua fosse declinando.
Ah! que histórias de amor se não gravavam
nas celestes esferas cristalinas!
que mágoas! que sublimes esperanças!
que mar de orgulho, calmo e silencioso!
e que insondável aptidão de amar!

(*Para Helena*. Edgar Allan **POE**, 1999, p. 28**).**

Obrigada pela confiança e pela alegria que me iluminaram desde o primeiro dia do ingresso no Curso de Doutorado. Tanta sabedoria e humildade juntas...

AGRADECIMENTO

Aos Professores e Professoras que compuseram a banca de avaliação desta tese.

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes
Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
Profª. Drª. Mail Marques de Azevedo
Profª. Drª. Maria Cláudia Bonetti Paro
Profª. Drª. Claúdia Maria Ceneviva Nigro

Obrigada pelas valiosas contribuições, pois todas elas clarearam as minhas vistas e me levaram a enxergar aquilo que, de tão apegada aos meus escritos, já não conseguia ver sozinha.

A POE E MAGRITTE

Aquele que estas linhas traça, outrora,
no louco orgulho do intelectualismo,
definiu o "poder do verbo", crendo
jamais haver na mente um pensamento
que fosse intraduzível em palavras.
Mas, agora, a zombar dessa jactância,
dois dissílabos suaves, estrangeiros,
sons da Itália, só de anjos murmurados
quando sonham ao luar, que faz do orvalho
"sobre o outeiro do Hermon um rio de pérolas",
tiraram, dos abismos deste peito,
almas de pensamentos não pensados,
visões tão belas, singulares, célicas,
que nem mesmo Israfel, cantor seráfico
("a mais doce das vozes já criadas")
poderia narrar. Quebrou-se o encanto!
Cai a pena, impotente, da mão trêmula.
Com teu nome por tema, embora o ordenes,
eu não posso escrever... Nem penso ou falo...
Ai! nem sinto... Pois não é sentimento
ficar assim, imóvel, à dourada
enorme porta aberta sobre os sonhos,
contemplando, extasiado, o panorama,
trêmulo, por só ver, de cada lado
e pela longa estrada, entre impurpúreas
névoas, e na distância, onde termina
a perspectiva – A TI UNICAMENTE.

(*A Marie-Louise Shew*. Edgar Allan **POE**, 1999, p. 54**).**

RESUMO

O *corpus* desta pesquisa constitui-se dos contos de Edgar Allan Poe, *The Domain of Arnheim or Landscape Garden*, publicado pela primeira vez em 1847, *e Landor's Cottage. A pendant to "The Domain of Arnheim"*, publicado pela primeira vez em 1849. Aos dois contos agrupam-se as pinturas de René Magritte que recebem o mesmo título do conto de Poe: *The Domain of Arnheim* (1938), *The Domain of Arnheim* (1944), *The Domain of Arnheim* (1949) e *The Domain of Arnheim* (1962). O recorte materializa-se mediante a análise dos efeitos estéticos e das várias produções de sentidos metafóricos registrados nas telas e nos contos. Para tanto, propomos uma discussão que tem como referencial um processo de interpretação sígnica atravessado por uma historicização da relação original entre Poe e Magritte por meio da análise de outras telas e textos subjacentes àqueles que constituem o objeto da nossa investigação. O estudo constrói uma teia de relações em cuja base está a metáfora – pensada em sua historicidade dinâmica – considerada como princípio, meio e fim das injunções estabelecidas. Estimamos, como prioridade, o deslocamento histórico-estético que essa figura sofreu, e a contextualização destaca, portanto, a sua ação transformadora pela qual literatura e pintura interagem por semelhança, por similitude e/ou por dessemelhança. Nesse sentido, a relação dialética proposta constitui-se, no âmbito de nossas discussões, pelo predomínio da metáfora a partir de suas atuações no discurso literário e pictórico e entre eles, e, ainda, em face dos seus deslocamentos. Essa relação privilegia a formação de um quadro teórico que alinhe o *ut pictura poesis* aos efeitos advindos do uso da metáfora, o que possibilita, a nosso ver, a aproximação efetiva entre literatura (Poe) e pintura (Magritte)**,** com ênfase, sobretudo, nas relações de similaridades estruturais que mantêm entre si.

Palavras-chave: Metáfora. Literatura e pintura. Edgar Allan Poe. René Magritte.

ABSTRACT

The corpus of this dissertation is the short stories by Edgar Allan Poe, *The Domain of Arnheim* or *The Landscape Garden*, first published in 1847, and *Landor's Cottage. A pendant to "The Domain of Arnheim"* first published in 1849. To both tales are the paintings by René Magritte that receive the same title of Poe's short stories: *The Domain of Arnheim* (1938), *The Domain of Arnheim* (1944), *The Domain of Arnheim* (1949) and *The Domain of Arnheim* (1962). The focus of the research is the analysis of the aesthetic effects and of the various productions of metaphorical meanings registered on the canvas by René Magritte and the short stories by Edgar Allan Poe. In order to accomplish this objective, this dissertation develops a discussion that has as a reference the process of meaning interpretations permeated by a historicization of the original relationship between the two artists through the analysis of other paintings and texts underlying those that, effectively, are the object of the present research. The analysis established with relationships whose base is the metaphor - thought in its dynamic historicity - considered as beginning, middle and end of the established relationships. The study focuses, in the first place, the historical-aesthetic displacement that the metaphor has gone through and this contextualization emphasizes, therefore, the transforming action of this figure of speech through which literature and painting interact between themselves by similarity and/or dissimilarity. In this sense, the dialectical relationship proposed constituted by the predominance of the metaphor from its performances in the literary and pictorial discourse and between themselves and, above all, in their movements. This relationship favors the formation of a theoretical framework that aligns the *ut pictura poesis* of the effects arisen out of the use of the metaphor, which enables a more effective link between literature (Poe) and painting (Magritte) with emphasis, especially, on the relationship among their structural similarities.

Keywords: Metaphor. Painting and literature. Edgar Allan Poe. René Magritte.

RESUMEN

El corpus de esta investigación es los cuentos de Edgar Allan Poe, *The Domain of Arnheim* or *The Landscape Garden*, publicada por primera vez en 1847, y *Landor's Cottage. A pendant to "The Domain of Arnheim"*, publicada por primera vez en 1849. Los dos cuentos se agrupan las pinturas de René Magritte que reciben el mismo título del cuento de Poe: *The Domain of Arnheim* (1938), *The Domain of Arnheim* (1944), *The Domain of Arnheim* (1949) y *The Domain of Arnheim* (1962). La delimitación se materializa a través del análisis de efectos estéticos y de las diversas producciones de significados metafóricos inscritos en las pantallas de René Magritte y los cuentos de Edgar Allan Poe. Para este, el trabajo se presenta un debate que tiene como referencia proceso de interpretación medio atravesado por un historicismo la relación original entre los dos artistas mediante el análisis de textos y otras pantallas que aquellos que, efectivamente, son el objeto de esta investigación. El análisis se basa una red de relaciones en que la base es una metáfora, pensaba en su historicidad, considerado como principio, medio y fin de las relaciones establecidas. Según las estimaciones del estudio, como una prioridad, el desplazamiento historia y estética que la metáfora ha sufrido y esta contextualización se destaca, por lo tanto, a la acción transformadora de esta figura por que la literatura y la pintura interactuar por similitud o disimilitud. En este sentido, la relación dialéctica propuesta se lleva a cabo por un predominio de la metáfora de sus actuaciones en los discursos literarios, pictóricos y entre ellos y, sobre todo, en sus desplazamientos Esta relación favorece la formación de un marco teórico que pueda alinear el *ut pictura poesis* de los efectos derivados de la utilización de la metáfora, lo que hace que el enfoque más eficaz entre la literatura (Poe) y la pintura (Magritte) con énfasis, especialmente en las relaciones de similitud estructural que mantiene entre ellos.

Palabras clave: Metáfora. Pintura, literatura. Edgar Allan Poe. René Magritte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **21**

1. DA METÁFORA: ENTRE O ORNAMENTO E A ONIPRESENÇA NA LINGUAGEM **30**

1.1: Da "velha metáfora" à "Metáfora Viva": um percurso histórico-estético 38
1.2: A instauração da linguagem metafórica na pintura e na literatura: repensando o *ut pictura poesis* 58
1.3: A problemática da representação metafórica na modernidade: o domínio estético e a realidade objetiva 73

2. A *MÍMESIS*: ENTRE DOMÍNIOS METAFÓRICOS DISTINTOS **93**

2.1: A *mímesis* em Edgar Allan Poe e em René Magritte 99
2.2: Intersemiose e recorrência de um eixo metafórico invariante em Edgar Allan Poe e em René Magritte 127
2.3: Metáfora como *Acontecimento*: o evento metafórico da pintura em Edgar Allan Poe e o evento metafórico da poética em René Magritte 148

3. AS MOLDURAS INTERNAS E EXTERNAS EM POE: JOGOS DE PERSPECTIVAS E ENQUADRAMENTOS RETÓRICOS EM *THE DOMAIN OF ARNHEIM* **173**

3.1: As (re)significações narrativas para o espaço da moldura em *The Domain of Arnheim* 187
3.2: A(s) moldura(s)metafórica(s) em *The Domain of Arnheim* 196
3.3: A retórica plástica instaurada no discurso do narrador: molduras e pontos de vista em *The Domain of Arnheim* 201

4. AS MOLDURAS INTERNAS E EXTERNAS EM MAGRITTE: ENQUADRAMENTO RETÓRICO EM *THE DOMAIN OF ARNHEIM* E SUAS VARIANTES **343**

4.1: Modalização dos domínios estéticos: entre ler o conto e pintar o(s) quadro(s) 348
4.2: Diferença e repetição: a (des)construção da imagem metafórica nos "diferentes" *Domínios de Arnheim* 372
4.3: A moldura em Poe e Magritte e em Magritte e Magritte: singularização e prototipicidade metafórico-figurativa 388

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **428**

BIBLIOGRAFIA **437**

ANEXOS **451**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Gráfico do movimento da referencialidade até o grau de referência metafórica 41
Figura 2- Gráfico do movimento da referencialidade dividida até o grau de referência metafórica 46
Figura 3- Gráfico do movimento da referencialidade duplicada até o grau de referência metafórica 47
Figura 4- Gráfico de representação do grau de suspensão literal do referente mítico 49
Figura 5- *Narciso*. Caravaggio, 1594-1596. Óleo sobre tela 122 X 92 cm. Loc. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma 51
Figura 6- Gráfico da dobradura em Caravaggio 52
Figura 7- *Metamorfose de Narciso*. Salvador Dalí, 1937. Óleo sobre tela, 51,1 X 78,1 cm. Loc. Tate Gallery, Londres 54
Figura 8- Gráfico das dobraduras em Dalí 55
Figura 9- *A Incredulidade de São Tomé*. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1601-1602. Óleo sobre tela, 107 cm X 146 cm. Loc. Sanssouci, Potsdam, Alemanha 64
Figura 10- *La Pietá*. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1499. Mármore, 174 cm. X 195cm. Loc. Basílica de São Pedro, Vaticano 66
Figura 11- *O Êxtase de Santa Teresa*. Gian Lorenzo Bernini,1644-47. Escultura em mármore branco e bronze dourado. Loc. Capela Cornaro (Igreja de Santa Maria da Vitória), Roma 67
Figura 12- *Ângelus Novus*. Paul Klee, 1920. Nanquim, giz e aquarela sobre papel. 31,8 X 24,2 cm. Museu de Israel, Jerusalém 80
Figura 13- *Jovem Mulher Levantando a Saia e Caminhando para a Esquerda*. Constantin Guys, s./d. Aquarela e lápis cinza, 21 X 31 cm 83
Figura 14- *Esquisse*. Constantin Guys, s/d. Aquarela, lápis sobre velino. 28,9 cm X 19,6 cm.....86
Figura 15- *Deux Jeunes Espagnoles*. Constantin Guys, s/d. Pena, tinta lavada e aquarela, s./d., sem medidas especificadas 88
Figura 16- *Na Rua*. Constantin Guys, s/d.. Óleo sobre tela, 34 X 42 cm 92
Figura 17- *La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James)*. René Magritte,1937. Óleo em tela, 81.3 cm × 65 cm. Loc. Museu Boijmas Van Beuningen, Roterdam 103
Figura 18- *Cisnes Refletindo Elefantes*. Salvador Dalí, 1937. Óleo em tela, 51 cm X 77 cm. Loc.Teatro-Museu Dalí. Figueres, Catalunia 104
Figura 19- La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James). Detalhe 105
Figura 20- *Sewing Machine with Umbrella* . Salvador Dalí (s.d). Óleo sobre tela, sem medidas especificadas 109
Figura 21- *Les Vacances de Hegel*. René Magritte, 1958. Óleo sobre tela, 61 X 50 cm. Loc. Courtesy Galeria Isy Branchot 110
Figura 22- *O Império das Luzes*. René Magritte, 1954. Óleo sobre tela – 146 X 114cm. Loc. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas 111
Figura 23- *La Clairvoyance*. René Magritte, 1936. Óleo sobre tela, 54,5 X 65,5 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot, Bruxelas-Paris 112
Figura 24- *La Trahison des Images/ Ceci n'est pás une pipe*. René Magritte, 1928-9. Óleo sobre tela, 62,2 X 81 cm. Loc. County Museum, Los Angeles 113
Figura 25- *La Trahison des Images/ Ceci n'est pás une pipe*. René Magritte, 1928-9. Óleo sobre tela, 62,2 X 81 cm. Loc. County Museum, Los Angeles 115
Figura 26- *Les Deux Mystères*. René Magritte, 1966. Óleo sobre tela, 65 X 80 cm. Loc. Coleção particular 115
Figura 27- *La Trahison des Images*. René Magritte, 1952. Tinta da China sobre papel, 19 X 27 cm. Loc. Coleção particular 116
Figura 28- *Representação*. René Magritte, 1962. Sem medidas especificadas 119

Figura 29- Gráfico da superposição dos procedimentos homológicos entre pintura e literatura em Magritte e em Poe 120
Figura 30- Gráfico da metaforização no ato representativo em Poe e em Magritte 122
Figura 31- Gráfico dos termos equacionais na relação entre semelhança e similitude 124
Figura 32- Gráfico da metaforização relacional entre o procedimento pictórico-poético de Magritte e o princípio poético-pictórico de Poe 125
Figura 33- *Retrato de Rebecca Gratz*. Thomas Sully, 1831. Óleo sobre painel, 94,5 cm X 1,14 m. Loc. Rosenbach Museum and Library, United States 132
Figura 34- *La Condition Humaine*. René Magritte,1933.Óleo sobre tela, 100 X 81 cm 138
Figura 35- *El Dominio de Arnheim*. René Magritte, 1949. Óleo sobre tela. Sem medidas especificadas 140
Figura 36- *La Clef des Champs*. René Magritte, 1936. Óleo sobre tela, 80 X 60 cm 140
Figura 37- *As afinidades eletivas*. René Magritte, 1933. Óleo sobre tela, 41 X 33 cm. Loc. Coleção Etienne Périer, Paris 152
Figura 38- Bilboquet 154
Figura 39- Kendama 154
Figura 40- *Cinéma Blue*. René Magritte, 1925. Óleo sobre lona, sem medidas especificadas. Loc. Private collection, Geneva, Switzerland 155
Figura 41- *La Clairvoyance (A Pperspicácia – Autoretrato)*. René Magritte, 1936. Óleo sobre tela, 54,5 X 65,5 cm. Loc. Courtesy Galeria Isy Branchot, Bruxelas-Paris 156
Figura 42- *Projet d'Affiche pour la Centrale des Ouvriers Textiles de Belgique*. René Magritte, 1938 157
Figura 43- Dispositivo de funcionamento do filatório de anel 157
Figura 44- *Elementary Cosmogony*. René Magritte, 1949. Óleo sobre lona, sem medidas especificadas 159
Figura 45- *Madame Récamier*, de Jacques-Louis David 161
Figura 46- *Perspectiva I: Madame Récamier de David*, de René Magritte 161
Figura 47- Gráfico de suspensão da referência do signo bilboquet 162
Figura 48- *La Géante*. René Magritte, 1929-0. Sem medidas especificadas 163
Figura 49- *La Géante*. René Magritte, 1929-0. Gráfico da dobradura pintura-poema 165
Figura 50- Gráfico da congruência do refrão na poesia e na pintura 167
Figura 51- *Untitled Collage*. René Magritte, 1926. Sem medidas especificadas 168
Figura 52- *The Lost Jockey*. René Magritte, 1926. Sem medidas especificadas 169
Figura 53- Gráfico dos pares homológicos em Edgar Allan Poe.....182
Figura 54- Gráfico do processo de representação em Edgar Allan Poe.....186
Figura 55- Gráfico dos planos intersectivos das relações sígnicas em Edgar Allan Poe 192
Figura 56- Gráfico da individuação dos planos de relações sígnicas em Edgar Allan Poe.....194
Figura 57- Círculo cromático-metafórico da epígrafe 199
Figura 58- Quadro representativo do Plano de Avaliação da 1ª parte do conto 206
Figura 59- Quadro representativo do Plano de Avaliação da 2ª parte do conto 225
Figura 60- Quadro representativo do cruzamento dos pontos de vista em *The Oval Portrait* 228
Figura 61- Quadro representativo da circularidade narrativa em *The Oval Portrait* 230
Figura 62- Quadro representativo do Plano de Avaliação da 3ª parte do conto 238
Figura 63- *Le Domaine d'Arnheim*, 1938, oil on canvas. Loc. Ex-Edward James Foundation, Sussex, UK. Courtesy of the Bridgeman Art Library 243
Figura 64- *Le Domaine d'Arnheim*, s.d., oil on canvas.....243
Figura 65- *Le Domaine d'Arnheim*, 1962, gouache on paper, 25 X 19.2 cm. Loc. Coleção Eleanor Cramer Hodes) 243
Figura 66- *The Chamber of the Barley*, 1936, oil on canvas. Loc. Private Collection). 244
Figura 67- *La Condition Humaine*, 1935, oil on canvas. Loc. Private Collection).....244
Figura 68- *Le Domaine d'Arnheim*, 1949, oil on canvas. Loc. Private Collection). 244
Figura 69- *Call of Peaks (L'Appel des Cimes)*, 1942, oil on canvas.....244
Figura 70- *Le Domaine d'Arnheim*, 1962, oil on canvas. Loc. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels) 245

Figura 71- *Le domaine d'Arnheim*,1944, gouache on paper. Loc.Private Collection. Courtesy of Art Resource) 245
Figura 72- *La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James)*. René Magritte,1937. Óleo em tela, 81.3 cm X 65 cm. Loc. Museu Boijmas Van Beuningen, Roterdam 248
Figura 73- *La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James)*. René Magritte,1937. Óleo em tela, 81.3 cm X 65 cm. Loc. Museu Boijmas Van Beuningen, Roterdam (detalhe) 248
Figura 74- Quadro representativo do Plano de Avaliação da 4ª parte do conto. 253
Figura 75- Gravura do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 257
Figura 76- Frontispício do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823). 261
Figura 77- Ilustração de abertura do 1º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 262
Figura 78- Ilustração de abertura do 2º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 262
Figura 79- Ilustração de abertura 3º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 263
Figura 80- Ilustração de abertura do 4º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 263
Figura 81- Ilustração de abertura do 5º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 264
Figura 82- Ilustração de abertura do 6º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 265
Figura 83- Ilust. do Apêndice *A* do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 265
Figura 84- Ilust. do Apêndice *B* do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 266
Figura 85- Ilust. do Apêndice *C* do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823) 266
Figura 86- Quadro representativo do Plano de Avaliação da 5ª parte do conto 267
Figura 87- Claude-Joseph Vernet. *Morning, 1757.* Óleo sobre placa de cobre, 29.5 cm X 43.5 cm 270
Figura 88- Claude-Joseph Vernet. *Midday, 1757.* Óleo sobre placa de cobre, 29.5 cm X 43.5 cm 270
Figura 89- Claude-Joseph Vernet. *Evening, 1757.* Óleo sobre placa de cobre, 29.5 cm x 43.5 cm 270
Figura 90- Claude-Joseph Vernet. *Night, 1757.* Óleo sobre placa de cobre, 29.5 cm X 43.5 cm 270
Figura 91- Gráfico representativo da circularidade narrativa em *The Domain of Arnheim* 282
Figura 92- Thomas Cole. *The Voyage of Life: Childhood*, 1842. Óleo sobre tela, 1,34 m. X 1,95 m. 286
Figura 93- Thomas Cole. *The Voyage of Life: Yuoth*, 1842. Óleo sobre tela, 1,62 m. X 2,24 m.. 287
Figura 94- Thomas Cole. *The Voyage of Life: Manhood.* 1842. Óleo sobre tela, 1, 33 m X 1, 96 m. 289
Figura 95- Thomas Cole *The Voyage of Life: Old Age.* 1842. Óleo sobre tela, 1, 33 m X 1, 96 m. 290
Figura 96- Thomas Cole. *The Voyage of Life: Youth.* 1842. Óleo sobre tela, 1, 62 m X 2, 24 m. 294
Figura 97- Gráfico esquemático das "dobras" em *The Domain of Arnheim* 302
Figura 98- Gráfico esquemático das projeções de formas em *The Domain of Arnheim* 304
Figura 99- René Magritte. *O Castelo dos Pirineus*, 1959. Óleo sobre tela, 200 cm X 139 cm. Coleção H. Torczyner, NY 305
Figura 100- Gráfico das dobras e redobras em *The Domain of Arnheim* 309
Figura 101- Representação geométrica da perspectiva axonométrica oblíqua (central/cônica) 310
Figura 102- Representação geométrica de aplicação da perspectiva axonométrica oblíqua (central/cônica) em *The Domain of Arnheim* 311
Figura 103- Representação geométrica da perspectiva axonométrica oblíqua (central/cônica) em *The Oval Portrait* 313
Figura 104- Gráfico esquemático da perspectiva *1* em *The Domain of Arnheim* 323
Figura 105- Gráfico esquemático da perspectiva *2* em *The Domain of Arnheim* 324
Figura 106- Gráfico esquemático da perspectiva *3* em *The Domain of Arnheim* 325

Figura 107- Gráfico esquemático da perspectiva referencial em *The Domain of Arnheim*.....327
Figura 108- Representação das linhas dominantes em *The Domain of Arnheim*.....329
Figura 109- Representação circular concêntrica de *The Domain of Arnheim*.....332
Figura 110- Quadro do cromatismo natural (*a*) em *The Domain of Arnheim*. 334
Figura 111- Quadro do cromatismo natural (*b*) em *The Domain of Arnheim* 335
Figura 112- Quadro da gradação cromática em *The Domain of Arnheim*.....335
Figura 113- Quadro dos tons iluminadores em *The Domain of Arnheim*.....336
Figura 114- Quadro das texturas em *The Domain of Arnheim*.....337
Figura 115- *Wreckage of the Shadow (Les Épaves del'Ombre)*. René Magritte, 1926. Óleo sobre tela, 120 X 80 cm. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture 353
Figura 116- *Máquina de Ver* (*Método de Perspectiva de Dürer* ou *Janela Renascentista)*.....354
Figura 117- Salvador Dalí. *Madona de Port Lligat*, 1949. Óleo sobre tela, 48,9 X 37,5 cm.....356
Figura 118- Piero Della Francesca. *Madonna Di Brera*, 1472. Têmpera em painel, 2,48 X 1,50 m.....357
Figura 119- Max Ernst. *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o Artista* (1926). Óleo sobre tela, 198 X 130 cm. Localiz. The Metropolitan Museum of Art, New York 359
Figura 120- Rafael Sanzio. *Madona Granduca*, 1505, óleo sobre madeira, 84,5 X 55,9. Localiz. Galleria Palatina, Firenze 363
Figura 121- Parmigiano. *Madona com longo pescoço* (1535-40). Óleo sobre madeira. 214 X 133 cm. Localiz. Galeria Degli Uffizi, Florença 363
Figura 122- *Collage Sans Titre*, 1926. René Magritte. Óleo sobre tela, 55 X 40 cm. Courtesy galeria Isy Branchot, Bruxelas-Paris.....367
Figura 123- Figura análoga àquela apresentada no quadro de Magritte 368
Figura 124- *Wreckage of the Shadow (Les Épaves del'Ombre)*. René Magritte, 1926. Óleo sobre tela, 120 X 80 cm. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture 369
Figura 125- *Le Maître d'École*, 1954. René Magritte. Óleo sobre tela, 51 X 60 cm. Genebra: Coleção Particular.....370
Figura 126- *Le Chef d'Oeuvre ou Les Mystère de l'Horizon*, 1955. René Magritte. Óleo sobre tela, 50 X 65 cm. Nova York: Coleção particular.....370
Figura 127- *The Precursor III or The Chamber of the Barley (Le Precurseur III or La Chambie de L'Orge*), 1936.....373
Figura 128- *The Spot on The Map,* 1955.....375
Figura 129- *La Condition Humaine*. 1935, oil on canvas, 54 cm X 73 cm.....377
Figura 130- *The Spot on The Map,* 1955.....377
Figura 131- *The Precursor III or The Chamber of the Barley (Le Precurseur III or La Chambie de L'Orge*) 1936.....378
Figura 132- "*Le Domaine d'Arnheim* ***(A)***," 1938, oil on canvas. (Edward James Foundation, Sussex, UK. Courtesy of the Bridgeman Art Library 379
Figura 133- *"Le Domaine d'Arnheim,* ***(B)***,"*"*. 1944, gouache on paper. (Private Collection. Courtesy of Art Resource.....380
Figura 134- *"Le Domaine d'Arnheim,* ***(C)***,*"*. S.d., gouache on paper. (Private Collection. Courtesy of Art Resource. 380
Figura 135- Gráfico de relação entre os signos em Magritte.....381
Figura 136- *Le Domaine d'Arnheim*, 1949, oil on canvas (Private Collection) 384
Figura 137- *Call of Peaks* (*l'Appel des Cimes*). 1942-3.....384
Figura 138- René Magritte. *"Le domaine d'Arnheim*," 1962, oil on canvas (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels 386
Figura 139- René Magritte. *Le Domaine d'Arnheim*, 1962, gouache on paper.....386
Figura 140- Gráfico do movimento circular: ordem entre os ***Acontecimentos*** em Poe.....392
Figura 141- Gráfico de reduplicação composicional em Poe.....394
Figura 142- Gráfico de reduplicação composicional em Poe.....394
Figura 143- 1º PAR: grau de reduplicação sígnica: *reduplicação ao infinito*.....409
Figura 144- René Magritte. *Auto-retrato Duplo*, 1936. Fotografia. Bruxelas, coleção particular. As inserções dos planos de perspectiva são nossas.....411

Figura 145- 2º PAR: grau de reduplicação signica: *reduplicação simples* 411
Figura 146- Quadro das operações retóricas de reduplicação: pintura como elemento variante.....414
Figura 147- Quadro das operações retóricas de reduplicação: poética/representação como elemento variante.....417
Figura 148- Quadro das operações retóricas de reduplicação: arquitetura como elemento variante.....420
Figura 149- Quadro das operações retóricas de reduplicação: ajardinamento-paisagístico como elemento variante.....423

INTRODUÇÃO

For this is where we must begin; with the magical power of replication, the image effecting what it is an image of, wherein the representation shares in or takes power from the represented – [...] where the reproduction of life merges with the recapture of the soul.

(*In*: **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. Michel TAUSSIG**,** 1993, p. 25).

Magritte. *Song of the Violet*, 1951.



INTRODUÇÃO

Toda entrada em determinado assunto parece dever ser feita com um pouco de solenidade de modo a deixar o espírito de quem lê em suspensão e, ao mesmo tempo, em alerta. Como desejamos que as nossas considerações tenham o poder para isso! É por esse motivo que, em lugar de apresentarmos as biografias Edgar Allan Poe e René Magritte – pois isso nos pareceu tão reprisado e desnecessário –, optamos por dizer que eles deixam o absurdo das metáforas se instalar nas suas consciências, governar suas lógicas poéticas e usurpar o lugar da vontade ordinária, com o intuito de revelar a Beleza do poético-plástico.

O que de mais solene se apresenta nos dois artistas é o desejo de alcançar a Unidade Absoluta por meio de métodos similares entre si, que alternam música, filosofia, pintura e poesia atadas por uma lógica surpreendente. Diante deles, perdemos o fôlego porque vemos as suas vontades submetidas à indução e à análise, vemos os seus olhares voltados para o objeto artístico como lâminas frias penetrando naquilo que contemplam.

Os *desenhos* de Poe e a *poesia-plástica* de Magritte formam um polissistema poético responsável por atribuir leveza às substâncias mais pesadas e, em consequência disso, por nos fazer questionar a própria natureza do leve e do pesado, do fluido e do denso, do eterno e do transitório. Neles, todos os contrários se assemelham a 'sonhos de contrários'. No espaço de suas poéticas, esses artistas operam com uma faculdade quase divina, uma força criadora racional que, ao mesmo tempo, oblitera e deixa se mostrarem as relações secretas entre as coisas, as suas correspondências.

Diante disso, sentimos-nos impelidos a manter no corpo do trabalho, de algum modo, as minúcias racionais tão características dos dois artistas e, assim, fazer saltar do que dissemos nele alguma coisa semelhante. Do universo dos escritos de Edgar Allan Poe e do conjunto das pinturas de René Magritte selecionamos, para compor o *corpus* da nossa tese, o conto *The Domain of Arnheim* (1847) e as telas às quais o pintor belga deu o mesmo título do conto de Poe. Na relação que apresentamos tomamos todo o conjunto formado pelos vários *Domínios de Arnheim* pintados por Magritte entre os anos de 1938 e 1962.

Contudo, ao lado desses quadros figuram outros, dada a possibilidade de a análise requerer, por uma vicissitude inerente à natureza da pesquisa, que a eles recorramos em maior ou menor medida. Isso só nos foi possível porque a prática poético-plástica de René Magritte é singularizada pela reiteração de elementos, "lição" apr*ee*ndida com Edgar Allan Poe.

A tese que apresentamos, portanto, é a de que existe um eixo metafórico comum aos domínios da pintura e da literatura, responsável por deslocar os limites da representação tanto em Poe quanto em Magritte e entre eles, o que procuramos sintetizar no título: *Sob o domínio da metáfora: transposição de imagens poéticas em(entre) Edgar Allan Poe e René Magritte.* O título revela a estrutura geral da tese, qual seja: a primeira parte dele diz respeito à importância que o estudo da metáfora tem para o desenvolvimento da nossa abordagem; a segunda parte do título, que apresenta um jogo discursivo providenciado pelo uso das preposições *em/entre,* sinaliza para a individualidade estética das poéticas de Poe e Magritte e, ao mesmo tempo, para intersecção responsável por manter o eixo comum entre suas práticas. A pesquisa está assentada nos efeitos estéticos resultantes das várias produções de sentidos simbólicos registrados nas telas e no conto. Em nossa análise, levamos em conta que esses sentidos são advindos das relações entre os objetos estéticos, pintura e literatura, mediante a percepção dos efeitos produzidos pelo deslocamento no uso das metáforas.

Algumas são as injunções fundamentais que se apresentam logo de início, entre as quais destacamos: a) à metáfora, na modernidade, deve ser atribuída uma função viva cuja orientação esteja marcada por um deslocamento em relação ao eixo do *significado* como *referente*; b) o signo destroçado surge na modernidade de Poe e Magritte e reclama para si um novo sentido que revele estranhamento, desassossego e alguma espécie de desolação em relação ao objeto a ser representado; c) a suspensão da referencialização, da lexicalização da palavra pela palavra e mesmo da pintura pela pintura é condição para a manifestação da metáfora viva, essa deverá ser aplicada ao signo, também vivo, que se mostra por meio da modernidade romântica de Poe, e à modernidade surrealista de Magritte.

Com vistas a essas injunções, coube-nos, durante o desenvolvimento da nossa pesquisa, dimensionar os possíveis limites impostos pelos deslocamentos realizados pelo pintor e pelo escritor, cada um a seu turno. De fato, há um limite ou o entrecruzamento que Magritte propõe com a literatura produzida por Poe, em específico

com o conto "The Domain of Arnheim"? Ao pintar três versões com o mesmo nome do conto de Edgar Allan Poe, Magritte rompe com as dessemelhanças entre pintura e literatura? Entre muitas outras, essas questões motivaram a escritura da tese.

Para Magritte, "[...] o poeta, que escreve, pensa com palavras familiares, e o poeta, que pinta, pensa com figuras familiares do visível. A escrita é uma descrição invisível do pensamento e a pintura é sua descrição visível." (MAGRITTE, 1979, p.686). Nossa maior preocupação quando chegamos à parte da escritura que nos leva de modo efetivo a essa especulação foi, com efeito, a de modalizar as noções clássicas de *ut pictura poesis* em função da questão da representação proposta por Magritte e Poe. Embora haja um distanciamento não só espaço-temporal em relação aos dois artistas e ao próprio *ut pictura poesis*, também há outro que se dá nos âmbitos da forma e do conteúdo estabelecendo-se aí o paradoxo tradição *versus* modernidade. Esse paradoxo se estende à própria noção de aproximação entre escrita literária e pintura e revela uma tensão.

Todavia, a tensão terminou revelando outra questão inquietante: o problema de representação na literatura, por sua vez, funda-se na necessidade de presentificar, em termos de forma-conteúdo uma realidade que estaria ausente no nível plástico? Em Poe, sabemos que isso é um fato; contudo, deveríamos constatar, a partir da noção do *ut pictura poesis*, de qual maneira um tratado teórico manifestado no conto revela procedimentos pictóricos. Em Magritte, a mesma direção poderá ser tomada? Como o acontecimento metafórico que aproxima pintura de literatura e vice-versa materializa o *ut pictura poesis* na pintura e na literatura e entre elas, se há o "agravante" de Magritte ter intitulado suas "variantes" com o mesmo título do conto de Poe. Mais ainda: qual a necessidade estética de reiteração dos elementos nas três variantes de "The Domain of Arnheim" e por que a retomada do conto de Poe? Retomar o título do conto implica retomar também suas orientações como tratado estético? Sem dúvida, em decorrência da referencialidade proposta nos títulos, pudemos afirmar que se trata de apreensões simultâneas de Magritte em relação a ele mesmo e de Magritte em relação a Poe. O signo vivo parece-nos, nesse movimento, entrar em crise por vivo que é, e essa crise manifesta-se pela construção e reconstrução dos sujeitos e das artes que realizam.

Contudo, isso não foi o suficiente porque ainda teríamos pela frente a questão do entrecruzamento que, a nosso ver, poderia dar conta de satisfazer à compreensão que almejamos alcançar em relação à instauração da metáfora como onipresença da/na

linguagem nos dois artistas. Foi necessário levar em conta, portanto, os modos de produção sígnica cuja tipologia estabelece uma relação entre plano de expressão e plano de conteúdo, tendo em vista que é possível pensar na existência de uma prerrogativa extensional entre duas realidades artísticas diferentes que se significam pela metáfora.

A causa das apreensões simultâneas que tanto procuramos não escapou às relações de natureza isomórficas no plano de expressão e tampouco no plano do conteúdo, uma vez que a conexão existente entre as telas e o conto parece ser naturalmente motivada. Coube-nos, contudo, pensar a razão pela qual essa relação inferencial é tão manifesta e quais são os níveis de contato tendo como tópicos noções clássicas da *germinatio, da reduplicatio e da gradatio*[1] que nos levaram ao necessário *ut pictura poesis* e que foram aplicadas à noção moderna de metáfora.

Todas essas inquietações conformaram a direção que este trabalho tomou. Em torno delas propusemos os seguintes problemas: 1) os domínios metafóricos incidentes sobre o conto de Poe e as telas de Magritte operam nas imagens sob o efeito de *homologia*, contudo, a *analogia* entre o conto e as telas e entre a tela e suas variantes insiste em permanecer, mesmo que em nível menos intenso?; 2) as noções plásticas inerentes ao domínio da pintura como forma, cor, densidade, profundidade e enquadramento atuam como extensão e/ou figuração que se alargam para o conto e entre as telas estabelecendo assim um eixo central que atua como protótipo para as formas de representação da pintura e da literatura, movendo-se por entre os limites dos signos literários e fazendo oscilar o lugar ocupado pela linguagem pictórica?; 3) a desconstrução da imagem metafórica é suficiente para dar conta de romper com os limites da representação em Poe e em Magritte, uma vez que o simulacro manifestado, tanto no conto como nas telas, gera um ciclo ininterrupto de prototipicidade que garante a transposição e a manutenção de imagens semelhantes entre si?

Como base nos problemas apresentados, determinamos dois objetivos gerais para a tese, quais foram: 1) estimar de que modo o efeito da metáfora desconstruída se manifesta na relação entre arte e realidade estética no conto de Edgar Allan Poe, *The Domain of Arnheim* (1847) e nas telas de René Magritte que se apresentam sob o mesmo título: *The Domain of Arnheim*; e 2) definir a natureza dos efeitos estéticos advindos do uso *estupefaciente e perturbador das imagens* metafóricas e as várias

[1] Cf. quadro da *Tipologia das Figuras Retóricas Segundo a Análise Clássica*. *In:* **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. Umberto ECO, 1984, p. 157.

produções de sentido marcadas por um eixo semântico invariante: o estranhamento causado pelas relações simbólicas entre as telas de René Magritte e o conto de Edgar Allan Poe.

Os processos estéticos manifestados por Poe e Magritte realizam-se como princípios fundantes que dão corpo ao fenômeno da criação estética, daí ratificamos o nosso interesse em estudar como e por que isso ocorre. Tomamos, portanto, em nossa pesquisa, a noção de que pintura e escrita literária são realidades da linguagem que não se limitam no tempo e no espaço e, por isso são suscetíveis de relações entre si.

Por fim, nesta pesquisa visamos apresentar uma compreensão acerca do conjunto de signos que dão corpo à tensa e, por isso dialética e dialógica relação entre pintura e literatura, bem como descrever os componentes dessa relação de modo que pudéssemos traduzir e expressar os sentidos resultantes desse evento.

Com o intuito de viabilizar uma compreensão panorâmica da tese apresentamos, a seguir, um roteiro temático com os objetivos específicos para cada capítulo, como segue.

No capítulo I, intitulado *"Da Metáfora: entre o ornamento e a onipresença na linguagem"*, é disposta uma argumentação de base teórica sobre o percurso histórico de caracterização da metáfora – da *velha metáfora* à *Metáfora Viva* – para, por meio disso, apresentar uma reflexão cujo princípio está na aplicação dessa figura considerando o processo de sua desconstrução, tão característico da modernidade e, sobretudo, da sua instauração como artefato onipresente na linguagem. O capítulo I encontra-se dividido nas seguintes seções: 1.1: Da *"velha metáfora"* à *"Metáfora Viva"*: um percurso histórico-estético; 1.2: *A instauração da linguagem metafórica na pintura e na literatura:* repensando o *ut pictura poesis*; 1.3: *A problemática da representação metafórica na modernidade*: o domínio estético e a realidade objetiva.

No capítulo II, intitulado *"A mímesis: entre dois domínios metafóricos"*, apresentamos, mediante a aplicação dos conceitos discutidos no capítulo 1, uma avaliação e posterior combinação entre as formas de uso da metáfora, o que nos possibilitou identificar seus efeitos, tais como *analogia*, *homologia*, semelhança/identidade e dessemelhança sobre o conto de Edgar Allan Poe e as telas de René Magritte tendo em vista as relações que possam manter entre si. O capítulo II apresenta-se dividido do seguinte modo: 2.1: *A mímesis em Edgar Allan Poe e René*

Magritte; 2.2: *Intersemiose e recorrência de um eixo metafórico invariante em Edgar Allan Poe e em René Magritte;* 2.3: *Metáfora como Acontecimento: o evento metafórico da pintura em Edgar Allan Poe e o evento metafórico da poética em René Magritte.*

O capítulo III, cujo título é *"As molduras internas e externas em Poe: jogos de perspectivas e enquadramentos retóricos em The Domain of Arnheim"*, por ser aquele que apresenta a análise do texto literário, é o mais longo. Nele encontram-se o levantamento e a análise dos *topoi* da linguagem literária que elaboram no conto uma perspectiva enunciativa aproximada dos procedimentos retórico-plásticos utilizados pelo pintor e que mantém os paradigmas que caracterizam a narrativa (o conto) como uma teoria estética da ficção. As seguintes seções estruturam o capítulo: 3.1: *As (re)significações narrativas para o espaço da moldura em The Domain of Arnheim;* 3.2: *A(s) moldura(s)metafórica(s) em The Domain of Arnheim e Landor's Cottage: a Pendant to "The Domain of Arnheim"*; 3.3: *A retórica plástica instaurada no discurso do narrador: molduras e pontos de vista em The Domain of Arnheim.*

No capítulo IV, que se apresenta sob o título *"As molduras internas em Magritte: enquadramento retórico em The Domain of Arnheim e suas variantes"*, são apresentadas uma avaliação e uma análise dos níveis metafóricos de adição ou substituição de Magritte em relação a si mesmo nos seus "diferentes" *Domínios de Arnheim*, tendo como parâmetros o contato, a germinação, a reduplicação, a gradação e, sobretudo, a ruptura ou a manutenção da repetição de temas e formas nas variantes de *The Domain of Arnheim* bem como em outras que reduplicam os mesmos signos. Os parâmetros servem para mensurar de modo qualitativo as implicações da *repetição* e da *diferença* como determinantes da singularização do pintor. Esse capítulo está dividido da seguinte maneira: 4.1: *Modalização dos domínios estéticos: entre ler o conto e pintar o(s) quadro(s)*; 4.2: *Diferença e repetição: a (des)construção da imagem metafórica nos "diferentes" Domínios de Arnheim*; 4.3: *A moldura em Poe e Magritte e em Magritte e Magritte: singularização e prototipicidade metafórico-figurativa*.

Os capítulos apresentam, anterior aos textos que os formam, uma síntese do referencial teórico, cujo objetivo é viabilizar, em termos de orientação, uma prévia da imagem de cada um deles. Hora ou outra será possível, no corpo da tese, nos depararmos com conceitos, citações e imagens reiterados em mais de um capítulo. A reiteração, conforme desejamos, existe somente porque implica perspectivas diferentes daquelas tomadas onde o termo, o conceito ou a imagem surgiu pela primeira vez.

Poderá ser essa, inclusive, a natureza real de um trabalho que propõe uma abordagem comparativa, posto que as retomadas nos serviram para mostrar novos contornos de uma mesma realidade e nos ajudaram a manter o caráter dialógico-dialético almejado desde o início.

Para a realização deste trabalho, no tocante a Edgar Allan Poe, optamos pela primeira edição do volume único da *Ficção Completa: Poesia & Ensaios*, publicada pela Companhia Aguilar Editôra, em 1965. O volume foi organizado, traduzido e anotado por Oscar Mendes, com a colaboração de Milton Amado. O conteúdo apresentado no referido volume único é o mesmo que já havia sido publicado em três volumes pela Editôra do Globo S. A. sob o título *Edgar Allan Poe Poesia e Prosa/Obras Completas*. Ao lado da tradução escolhida, e porque em alguns momentos a natureza da escritura solicitou, realizamos um cotejo com os textos escritos em inglês. Para isso, contamos com a edição *Edgar Allan Poe Complete Tales and Poems*, publicada em 1966 pela Mladinska Knjiga Publishing. No que diz respeito a René Magritte, à sua poética e às suas pinturas, nos serviram de suporte os seguintes catálogos: *Magritte*, organizado por Richard Calvocoressi e publicado pela Editora Phaidon, em 1979; *Magritte*, organizado por Jacques Meuris e publicado pela Editora Taschen, em 1993; e *Magritte*, organizado por Marcel Paquet e publicado pela Editora Taschen, em 2000.

Foi com o espírito incumbido de pôr em evidência todas as "verdades" construídas em nossa tese acerca das poéticas de Poe e Magritte, cientes da necessária severidade com as palavras e ideias exigidas pela empreitada, que tentamos – apropriando-nos das palavras e dos sentimentos de Poe[2] – ser frios, calmos, impassíveis, com o intuito de revelar, por meio de nossa escrita, o oposto exato do poético, pois sabemos ser inapropriado tentar unir os óleos e as águas adversos da Poesia e da Verdade.

Eis, então, a nossa *pequena* verdade. Ela insiste em se mostrar mesmo que uma maldição tenha se apoderado do nosso espírito e que não nos permita ainda ficarmos satisfeitos ou mesmo possuir a certeza de que demos fim àquilo que começamos. Nem mesmo nos sentimos felizes depois que executamos o que havia para ser executado,

[2] *In*: **O Princípio Poético** (Edgar Allan POE, 1999, p. 79).

contudo, é necessário – como diria Poe[3] – que todos saibam como nos dedicamos à longa e árdua tarefa.

[3] *In:* **Marginalia** (Edgar Allan POE, 1999, p. 166).

CAPÍTULO 1

DA METÁFORA: ENTRE O ORNAMENTO E A ONIPRESENÇA NA LINGUAGEM

Basta que uma figura pareça com uma coisa (ou com qualquer outra figura), para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e entretanto quase sempre silencioso (ele é como um murmúrio infinito, obsidiante, que envolve o silêncio das figuras, o investe, se apodera dele, obriga-o a sair de si próprio, e torna a despejá-lo finalmente no domínio das coisas que se pode nomear): "O que vocês estão vendo, é isto". Pouco importa, ainda aqui, o sentido em que está colocada a relação de representação, se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, sozinha, um invisível que se lhe assemelha.

(*In:* **Isto não é um cachimbo**. Michel FOUCAULT, 1988, p. 41).

Magritte. *La Clairvoyance*, 1936.



SÍNTESE DO REFERENCIAL TEÓRICO ESPECÍFICO PARA O CAPÍTULO 1

(Segundo a ordem de registro dos títulos no corpo do **Capítulo 1**)

CASSIRER, Ernest. O poder da metáfora. In: _____. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Scahnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

RICOEUR, P. O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. Tradução de Franciscus W. A. M. Van de Wiel. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. Tradução de Franciscus W. A. M. Van de Wiel & Outros. Campinas: Pontes, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

RICOEUR, P. **A Metáfora Viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

DUBOIS, Phillippe. **El Acto Fotográfico.** De la representación de la recepción. Barcelona: Paidós, 1986.

ROSSET, Clément. **O Real e seu Duplo:** ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM, 1988.

GENETTE, G. **Figuras III.** Tradução de Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LÖWY, M. Romper a gaiola de aço. In: **A Estrela da Manhã:** Surrealismo e Marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HADOT, Pierre. Le Mythe de Narcisse et son Interpretation par Plotin. In: **Nouvele Revue de Psychanalise**, nº 13, p. 81-108, 1986.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enargeia e a tradição do *ut pictura poesis*. In: LESSING, G.E. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa:** ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

TRIMPI, Wesley. The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, p. 1-34. vol. 36, 1973.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

MEERWALDT, J. D. Adnotationes in Epistulam ad Pisones ad Picturam Praesertim collatam pertinentes. In: **Mnemosyne** 4, p. 151-63, 1936-7.

ZANKER, Graham –Aristotle's Poetics and Painters. In: **AJPh,** 121, 2. pp. 225-35. 2000.

RICHTER, Gisela M. A. The Hermes of Praxiteles. In: **AJA**, 35, p. 279, 1931.

PLINIO, O VELHO. História Natural. (Livro 35). Tradução de Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A Pintura.** Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CHKLÓVSKI, V. A Arte como Procedimento. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antonio Carlos Hohlfeldt. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura** – formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível.** Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2004a.

JANSON, H.W. **História da Arte**. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

LACAN, J. **Outros Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. **Percurso de Lacan:** uma introdução. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BOUDOT, Pierre . **La Jouissance de Dieu**: ou, Le Roman courtois de Thérèse d'Avila Collection Destins. Paris: Éditions libres-Hallier, 1979.

HORÁCIO. Arte Poética. In: **Aristóteles, Horácio, Longino**. A Poética Clássica. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

WELLEK, R. e WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa América, 1962.

PAZ, O. A Imagem. In: _____. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. Espaço Genético e Espaço Plástico. In: **A realidade Figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **A Invenção da Modernidade** (sobre arte, literatura e música). Tradução de Pedro Tamen. Viseu: Relógio D'Água Editores, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

BRAYNER, S. A reflexão do ser em sua linguagem interior. In: **Labirinto do Espaço Romanesco**. Tradição e renovação da Literatura Brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979a.

BRAYNER, S. Raul Pompéia e as Canções sem metro. In: **Labirinto do Espaço Romanesco**. Tradição e renovação da Literatura Brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979b. p. 233-237.

PLACER, X. Raul Pompéia. In: **Adelino Magalhães e o Impressionismo na Ficção**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1995.

SEVCENKO, N. **Literatura como Missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

WHITE, Edmund. **O Flâneur**: um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hermeson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SEVCENKO, N. Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe. In: **Revista Brasileira de História**. V. 5 nº. 8/9 set.1984/abr.1985. São Paulo: FFLCH/USP, p.69-83, 1985.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Obras Escolhidas** -VOL.1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1994a.

TRADUÇÕES

(Poemas de Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud citados no corpo do **Capítulo I**)

BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: _____. **As Flores do Mal**. Tradução introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles.. Correspondências. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985.

BAUDELAIRE, Charles.. O Albatroz. In: _____. **As Flores do Mal.** Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles.. A Uma Passante. In: _____. **As Flores do Mal.** Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAMPOS, Augusto. **Rimbaud Livre**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

I- DA METÁFORA: ENTRE O ORNAMENTO E A ONIPRESENÇA NA LINGUAGEM

Longo foi o tempo durante o qual perdurou uma absolutização na compreensão do conceito de metáfora, o que promoveu um descompasso na aproximação entre pintura e literatura acentuado por uma forte tendência temática no processo de relação interartes. Quando nos referimos à absolutização do conceito, queremos dizer que à metáfora foi conferida a trágica e resistente condição de substituição quando ainda se procurava o que havia na pintura que pudesse recuperar o que estava posto na poesia e vice-versa. Em face disso o *ut pictura poesis* horaciano, princípio imprescindível para o avizinhamento entre as artes, não escapou ileso e serviu de suporte para as muitas aproximações entre pintura e literatura que desconsideravam a verdadeira constituição da metáfora e os deslocamentos por ela sofridos no processo de intersemiose.

Este capítulo apresenta uma exegese do conceito de metáfora, cujo objetivo é o de revelar o perfil do grau de ruptura dos esquemas cognitivos ultrapassados que (ainda) aprisionam o valor da metáfora em um modelo rígido. O percurso deverá apresentar, portanto, o *modus* de deslocamento e de desrealização da metáfora em face do modelo clássico. A revisitação metodológica do *tropo* inicia-se, de fato, com a tradição, porque dela não se pode escapar, mas não se encerra nela.

Há no conto de Poe, *The Domain of Arnheim*, e nas telas de Magritte que levam o mesmo título, objetos dos quais nos ocuparemos mais adiante, um *eixo metafórico invariante*[4] responsável por romper os limites da representação e, ao mesmo tempo, estabelecer as dobras entre tradição e modernidade, uma vez que aquele mesmo eixo transita entre a tênue linha que separa a *velha metáfora* da *nova metáfora*[5].

[4] O termo – *eixo metafórico invariante* – será recorrente em nossos escritos e se relaciona, basicamente, aos elementos estéticos-estruturais comuns percebidos nas produções de Edgar Allan **POE** e René **MAGRITTE**.

[5] Os dois termos referem-se, consecutivamente, à ideia de metáfora como figura colada à referencialização (velha metáfora), e à ideia de metáfora como figura que aceita a suspensão da referencialização (*nova metáfora* ou "Metáfora Viva", como a concebe Paul **RICOEUR**).

Nesse sentido, todo o capítulo constitui-se como um esquema relacional por meio do qual promovemos o esfacelamento da visão estagnada da metáfora. Consideramos determinante a revisão do *tropo* à medida que os artistas, pintor e escritor, utilizam-se de uma retórica metafórica indiferente à retórica 'antiga', quando o conceito de metáfora, livre de qualquer mancha que pudesse afastá-lo da ideia de substituição e, por fim, de unidade, não admitia ceder à força reveladora da própria linguagem, a sua grave e incessante condição de mutação.

Os lugares de produção de Edgar Allan Poe e René Magritte estão envoltos por essa atmosfera transformacional. Ao se relevar essa consideração, não é possível deixar de se mensurar também os níveis de decomposição e recomposição da metáfora em seu mais alto grau de aplicação, o que ocorre em mundos "reais" e "possíveis" da poesia e da pintura, onde inferências e conexões deixam de ser somente naturalmente motivadas e passam a clamar para si o máximo de desconforto e de estranhamento.

Pensar a metáfora em Poe e Magritte implica ter de lhe atribuir uma função viva cuja orientação esteja marcada por um deslocamento em relação ao eixo do *significado* como *referente* absolutizado. O signo destroçado surge nos dois artistas e reclama para si um novo sentido que revela estranhamento, desassossego e alguma espécie de desolação em relação ao objeto a ser representado.

Esse é o propósito da *metáfora viv*a que se mostra nos dois artistas: distanciar-se, portanto, da referencialização, da lexicalização da palavra pela palavra e mesmo da pintura pela pintura. Ela, a metáfora, instaura-se sobre a impossibilidade de um sentido literal que possa ser atribuído a suas obras; nelas a descritividade, a completude e as imagens acabadas não encontram lugar.

O que se tem evidenciado nos contextos de representação, tanto do poeta quanto do pintor, são somente destroços que irão dar um novo significado à ideia de ver e conceber o mundo. Essa ideia vem associada a uma categoria de observação do objeto a ser representado que esteja de modo direto ligada à ironia e que dela não se desvincule. Esta, associada ao efeito produzido pelo uso da metáfora, e concomitante como seu resultado, deverá sugerir contraposição, ambiguidade, ininterrupção de associações, incerteza e indecisão e, portanto, instabilidade.

A *nova metáfora* está no seio dessas relações que tiram o observador do lugar, que o levam a realizar um deslocamento fundamental e que constituem em níveis

específicos os perfis estéticos de Poe e Magritte. O mundo se mostra para os dois sem a habitualidade das coisas corriqueiras e passa a ser regulado pelo próprio estranhamento. Esses homens e seus mundos não são mais completos; daí o desejo de um empreendimento artístico em cuja base esteja a metáfora e que revele toda a incompletude e o estilhaçamento que seus mundos e o *M*undo requerem.

Tendo em vista essas considerações, este capítulo prioriza um levantamento epistemológico a partir do estabelecimento do percurso histórico de caracterização da figura de modo a atar as duas pontas da – *velha metáfora* à *Metáfora Viva* – que garante a ela (à metáfora) o estatuto de estrutura estético-histórica da linguagem. A reflexão apresentada parte da aplicação dessa figura, tendo em conta o processo de sua desconstrução, tão característico da modernidade e, sobretudo, da sua instauração como artefato onipresente na linguagem.

1.1: Da *velha metáfora* à *Metáfora Viva*: um percurso histórico-estético

Desde tempos imemoriais, quando nem todas as vicissitudes da linguagem estavam estabelecidas, o homem sentiu necessidade de figurativizar, de metaforizar, e isso ainda não se caracterizava como uma forma consciente e estruturada de alimentar o poético; era, antes, algo que se adequava a uma necessidade congênita do espírito, cujo caráter era meramente inconsciente.

Isso se explica porque, desde sempre, a humanidade busca descomplicar suas ideias por meio de outras coisas que também não passam de ideias ou que, pelo menos, nascem junto delas. As imagens, nesse sentido, surgem como forma externa, como qualidade primordial para a faculdade do raciocínio, porque suscitam uma espécie de precisão do pensamento.

É no âmbito dessa necessidade que a metáfora original se apresenta aureolada pelo poder da totalidade, como forma ainda simbólica de tradução das coisas do espírito, como figura cingida pela qualidade da definição. Então, quando se pensava em traduzir as ideias utilizando-se de um discurso figurado, criava-se, na verdade, um

processo retórico tautológico[6] em que se passava das ideias das coisas para as suas substâncias; estas se afigurariam como propriedades materiais da linguagem.

Tratava-se mesmo da tentativa de criar, no seio da linguagem, por hipotipose, certo realismo figurativizado para o pensamento, como uma forma de tornar sólido o que era etéreo. Assim, podia-se

> [...] entender a metáfora, no sentido geral, não como uma determinada tendência na linguagem, devendo antes considerá-la como uma condição constitutiva, de modo que, para compreendê-la, somos novamente remetidos à forma fundamental da conceituação verbal. (CASSIRER, 2009, p. 112).

Nesse sentido, *metaforizar* significava *simbolizar* mediante a criação de estruturas míticas (imagéticas) da linguagem. No entanto, as imagens surgidas do processo (da tentativa) de materialização da linguagem não se constituíam somente como *parte* dela, mas se integravam a sua *totalidade* e, por não se constituir como *parte*, não seria possível atrelar à metáfora a histórica e resistente condição de *substituição* ou até mesmo a condição de *transferência*. Nesses termos, só se poderia pensar numa relação autêntica de *identidade* porque a imagem encerraria em si a substância do objeto da representação.

Cria-se, nesse momento, uma das conexões mais lógicas e imediatas que a linguagem é capaz de operar. Imediata e una porque a metáfora-mítica, primordial renega qualquer heterogeneidade em virtude de um princípio absoluto de equivalência por meio do qual "[...] os conteúdos, que se nos afiguram como diversificados, seja do ponto de vista da percepção sensorial imediata, seja do ponto de vista de nossa classificação lógica, podem ser tratados como iguais [...]. " (CASSIRER, 2009, p. 112). É a partir da compreensão da metáfora como estrutura mítica primordial, como "[...] forma fundamental da conceituação verbal" (CASSIRER, 2009, p. 112) que podem ser vislumbrados os alicerces de um problema epistemológico – a diferença entre hipotipose simbólica e hipotipose esquemática – que, bem mais tarde, veio estabelecer o estatuto da metáfora moderna.

[6] De origem grega, ταὐτολογία significa 'dizer o mesmo'. A expressão não é utilizada aqui no sentido de vício de linguagem, mas em sentido epistemológico, cujos fundamentos estão na Retórica, como um termo ou texto que expressa a mesma ideia de formas diferentes.

Dessa distinção, surge uma metáfora radical caracterizada por um estado verbal e outra, a metáfora mítica caracterizada por um estado imagético, ou melhor, por uma formação de conceitos por imagens. Em qualquer um dos casos, as condições de permutação e de transposição são determinantes para a racionalização do pensamento.

É certo que todo o fruto do nosso imaginar, todas as "intuições" (cf. KANT, 2002, p. 196), quando submetidas a certo grau de racionalidade, transformam-se em *esquemas* ou em *símbolos.* A diferença entre os dois atos distintos de conceituação das ideias está em que os *esquemas* são realizados mediante um processo de demonstração por meio do qual as *intuições* aproximadas entre si podem não possuir relação de semelhança entre suas propriedades icônicas; a semelhança que existe é de outra natureza: ela não está nos objetos aproximados, mas no conjunto de regras que, agenciado pela faculdade do juízo, possibilita uma reflexão sobre os signos e, em consequência, sobre a causalidade, responsável por sustentar a aproximação entre eles.

Os *esquemas* constituem-se, afinal, como *hipotiposes genuínas* e são atravessados por uma espécie de *semelhança real*. Real porque advém de um estado profundo de reflexão sobre os objetos aproximados. Sobre esses objetos, ou melhor, sobre a *intuição* que temos desses objetos pesam abstrações complexas que exigem uma maior demora por parte do espírito. Assim, uma *hipotipose esquemática* movimenta reflexões mais demoradas e mais elaboradas porque agencia as estruturas dos signos. Esse tipo de relação metafórica ocorre em meio temporal e outorga o fim da representação com o sentido de cópia do real ou, pelo menos, instaura o início da sua crise.

No caso das *hipotiposes simbólicas*, a aproximação ocorre mediante a analogia entre as *intuições* aproximadas. Numa aproximação analógica, as propriedades dos objetos apercebidas por nossos sentidos não são iguais, mas funcionam regidas por um princípio formal que revela a necessidade de se preservar, no espírito, a ideia de semelhança. Esse tipo de relação ocorre em meio espacial e ratifica a busca do homem por uma corporeidade para o seu discurso.

A diferença básica entre uma *hipotipose esquemática* e uma *hipotipose simbólica* é, de fato, semiótico-ontológica e pode ser resumida da seguinte maneira: a primeira ocorre por *representação* dos objetos entre si, mediante a consideração de suas estruturas (por uma ação semiótica); a segunda, por *apresentação* dos objetos numa

espécie de *analogia entis* (por uma ação ontológica). A síntese da diferença entre os dois modelos metafóricos pode ser observada na figura que segue.

Fig. 1. Gráfico do movimento da referencialidade até o grau de referência metafórica. (Cf. o proposto em CASSIRER, 2009, p.112-3)[7].



A semelhança nas hipotiposes simbólicas se estabelece na imediatez da percepção, por meio de uma aproximação perifrástica, em que são agrupadas, de modo empírico, todas as estruturas dos objetos que se julga manterem semelhanças diretas entre si. Essa operação, realizada por *analogia*, obedece a um princípio racional duplo: em primeiro lugar, aplica-se um conceito sobre um determinado objeto de uma intuição

[7] O gráfico é de nossa autoria.

sensível; em segundo, acontece uma transferência da reflexão realizada sobre o objeto original para outro objeto diferente, e o que sobra é somente o símbolo. (Cf. KANT, 2002, p. 196-7).

A experiência avizinha, por meio de uma atitude espiritual ontológica, a 'intuição original' às propriedades do seu *analogon* e, assim, **A** *é* o que **B** *é*. Nesse sentido, é preciso considerar que as aproximações realizadas por um princípio ontológico já não satisfazem a um processo metafórico *real* ou *radical*; talvez até fossem aplicáveis de forma satisfatória nos tempos primordiais ou ainda em tempos posteriores a esses, quando o espírito do homem carecia dessa relação. A esse tempo, o que se chama hoje de expressão metafórica da linguagem tinha seu correspondente imediato numa postura mítico-sagrada do espírito, quando a demanda era a de se estabelecer e, por conseguinte, manter não um *esquema* próprio para um determinado conceito, mas um *símbolo* para reflexão (espiritual). Assim:

> Seria inteiramente impossível apreender e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este ato de insuflar nosso próprio espírito no caos dos objetos e de refazê-los, voltar a criá-los, segundo nossa própria imagem. (MÜLLER, 1875, p. 376 *apud* CASSIRER, 2009, p. 104).

Dessa tomada de posição em face dos objetos do mundo e das relações que aqueles mesmos objetos mantinham entre si sobressai uma postura divina em que a linguagem articulada por meio dos símbolos – não uma articulação estrutural entre os elementos cognitivos – prefigura um movimento divino ordenador e calcado na unidade. A visão de mundo, mediada por uma postura simbólica, está ligada a um estado que não admite mediação e que, por isso mesmo, renega qualquer movimento de aproximação entre objetos (ou da percepção desses objetos) que possa suscitar algo localizado fora deles mesmos.

A postura espelha uma recusa inconsciente de um processo metafórico *real* em que ocorre "[...] uma analogia estrutural entre os componentes cognitivos, imaginativos e emocionais do ato metafórico completo [...]" (RICOEUR, 1992, p. 160), pois "[...] o processo metafórico delineia sua solidez e sua totalidade a partir dessa analogia estrutural e desse funcionamento complementar" (RICOEUR, 1992, p. 160) e sobre ele recai o peso da ausência.

De acordo com Cassirer (2009, p. 114), o peso da ausência, decorrente da relação entre o símbolo e a referência (na metáfora mítica), começa a afrouxar-se, a desfazer-se. Isso ocorre porque sobre a linguagem opera a força do *logos*. Dito de outra forma, "[...] a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito".

O comportamento moderno em face da linguagem (e da metáfora) é provocada por uma mudança radical no comportamento humano, quando o homem passa a se reconhecer no exercício da própria linguagem. Surge daí uma ameaça epistemológica para a concepção da metáfora mítica, o que desassossegou aquele homem para quem a homogeneidade era algo dado.

Como a história atua sobre a linguagem, sobre o espírito, o próprio espírito alimenta a necessidade de um processo metafórico real em que deve ser posto em relevo um conjunto de predicações que surge a partir do colapso entre o objeto original e o seu *analogon*. O colapso resulta de uma operação lógica que exige do sujeito a ativação daquilo que Ricoeur (1992, p.146) chama de "função semântica da imaginação e do sentimento" e que pode ser descrita da seguinte forma: ao aproximarmos dois conceitos começamos por percebê-los individual e isoladamente. Depois os conduzimos até e além dos seus limites individuais; daí advêm relações que foram fixadas pelo retrocesso de uma cadeia de imagens. Aqui se trata de considerar as relações metafóricas em função dos eixos sintagmático e paradigmático tendo em vista uma noção remodelada de desvio; daquele desvio cujo sentido original foi atribuído pela retórica clássica, quando se pensava no termo sendo aplicado apenas no âmbito da palavra onde só cabia a ideia de substituição. Ainda não se pode negar a condição de desvio à metáfora. O que ocorre é que agora o "desvio" centra-se na própria estrutura predicativa, na sentença metafórica. A esse respeito é esclarecedor o que segue:

> A expressão metafórica funciona como a redução desse desvio sintagmático através da fixação de uma nova pertinência semântica. Essa nova pertinência, por sua vez, é assegurada pela produção de um desvio lexical, que é então um desvio paradigmático [...]. (RICOEUR, 1992, p. 146).

Ainda é verdadeiro, e esse é um legado da retórica clássica, que o *efeito de sentido* centra-se na palavra. Enquanto isso permanecer como verdade, pode-se conceber a ideia de que a *produção de sentido* centra-se na sentença. Assim, só é possível compreender a metáfora quando se aceitar a instauração do seu funcionamento

no âmbito da sentença. Nas sentenças, as heterogeneidades, que a princípio afastavam objetos, vão sendo reduzidas até se dissiparem por completo. Todavia, as heterogeneidades não se apagam dos objetos em suas condições individuais – o que é importante ratificar –, elas apenas se dissipam no espaço de suas relações na sentença.

Isso ocorre porque o condutor do sentido metafórico deixou de se concentrar na individualidade dos dois 'objetos' aproximados (A e B) e passou a atuar na proposição articulada como um todo. A partir daí passa-se a contemplar as similaridades, por mais absurdas que possam se mostrar, sem nenhuma objeção por parte do espírito. É importante considerar que a noção de desvio estabelecida pela retórica clássica suscita uma série de binômios fundamentais para uma *episteme* da metáfora, dentre eles: a semelhança (por homologia ou analogia); a substituição e a interação.

De um binômio a outro, o que se estabelece na relação metafórica moderna é um ir e vir, um percurso incessante entre congruência e incongruência dos 'objetos' aproximados, o que termina por rejuvenescer as imagens. A semelhança, conforme Ricoeur (1992, p. 150), ocorre de forma paradoxal, uma vez que está localizada na "[...] percepção do conflito entre a incompatibilidade anterior e a nova incompatibilidade", em que ver o mesmo é possível, *apesar* das diferenças.

Aqui é fundamental considerar a aproximação entre aquilo a que Kant (2002) chamou de *esquematismo* ao *processo metafórico de conexão predicativa* proposto por Ricoeur (1992). O processo de esquematização em Kant nega, assim como em Ricoeur, uma aproximação que ocorra por semelhanças bem delineadas. Sobre essa aproximação é ainda importante considerar que:

> A imaginação não apenas *esquematiza* a assimilação predicativa entre termos pelo seu *insight* sintético em similaridades nem simplesmente retrata o sentido graças à exposição de imagens provocadas e controladas pelo processo cognitivo. Ao contrário, contribui concretamente ao *epoché*[8] de referência usual e à projeção de novas possibilidades de reescrever o mundo. (RICOEUR, 1992, p. 155).

Por conseguinte, ao se tomar o conceito e, sobretudo, o funcionamento da metáfora a partir de Kant e de Ricoeur, assume-se que a figura é feita de um paradoxo fundante: o avizinhamento entre o sentido referencial e o seu (não)apagamento total.

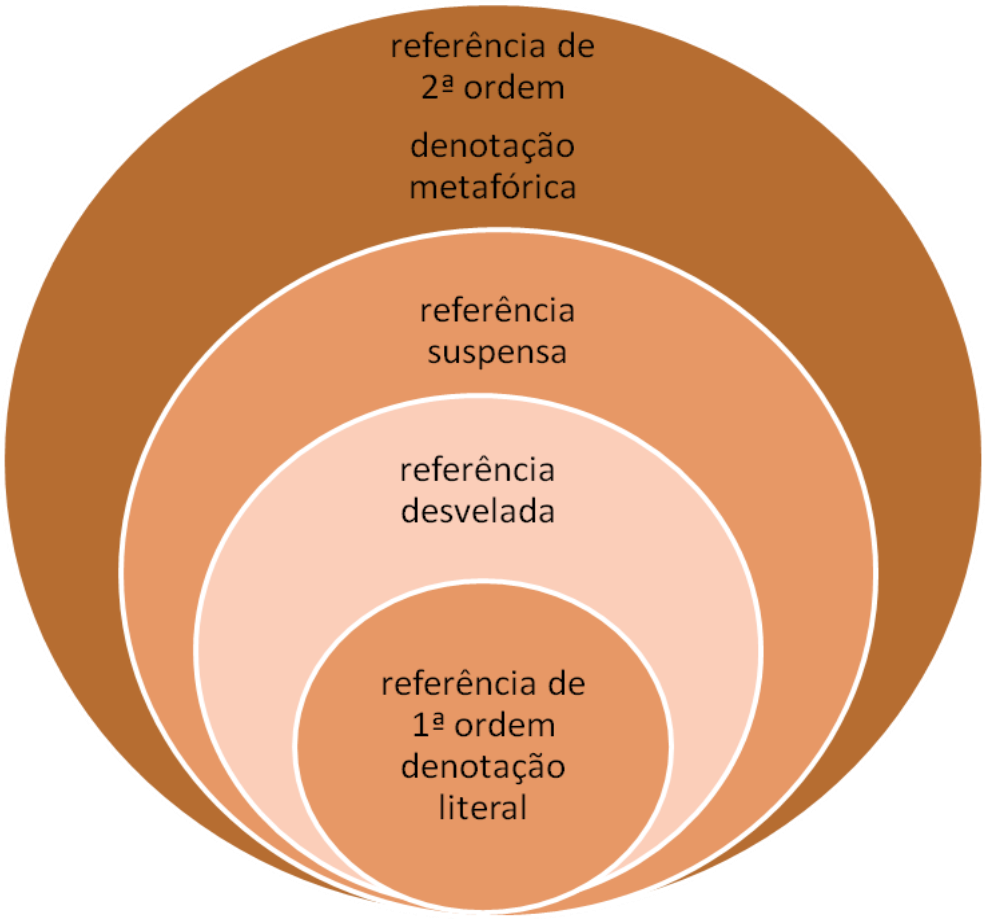
[8] O termo deve ser entendido como o "estado de suspensão da referência".

Esse paradoxo sustenta-se no fato de que é sobre as ruínas do referente, permutadas e depois ainda acopladas a um *analagon*, que a metáfora se erige. É sobre restos do que foi que a ambiguidade oriunda da referencialidade e adequada a uma metáfora real deve surgir.

Logo, não ocorre o apagamento radical da referencialidade, mas a sua suspensão temporal e "o que era" (cf. JAKOBSON, 2007, p. 150) deixa, por um momento, de ser para dar lugar ao outro. O problema da referencialidade desloca-se, portanto, do nível paradigmático para o nível sintagmático onde ganha uma extensão mais contundente.

É importante destacar que não se trata de uma referência qualquer, aquela pertencente à linguagem comum, daquela referência primordial tão cara ao homem e que se manifestou *in illo tempore*, antes mesmo de a história começar. Ela é de outra ordem e se constitui como *referência metafórica* a qual Ricoeur (1992, p. 154) chama de "referência dividida", aplicável à "função referencial da expressão metafórica" (RICOEUR, 1992, p. 154). Desse modo, por mais radical que pareça, é possível afirmar que toda expressão metafórica surge atravessada por um sentido referencial, embora cindido. A figura a seguir ilustra esse movimento.

Fig. 2. Gráfico do movimento da *referencialidade dividida* até o grau de *referência metafórica*. (Cf. o proposto em RICOEUR, 2000, p. 338-9)[9].



A figura metaforiza uma ordem que estabelece o "discurso dentro do discurso" (o(s) referencial(ais) no poético) a que o grau de intersecção circular do gráfico dá conta de aparentar. Não há, de fato, a obliteração do referente. Mas como isso pode ser figurativizado? Cada uma das linhas brancas em torno dos quatro círculos constitui-se, numa esfera discursiva, como superfície porosa por onde os níveis de referencialidade vão se deixando passar.

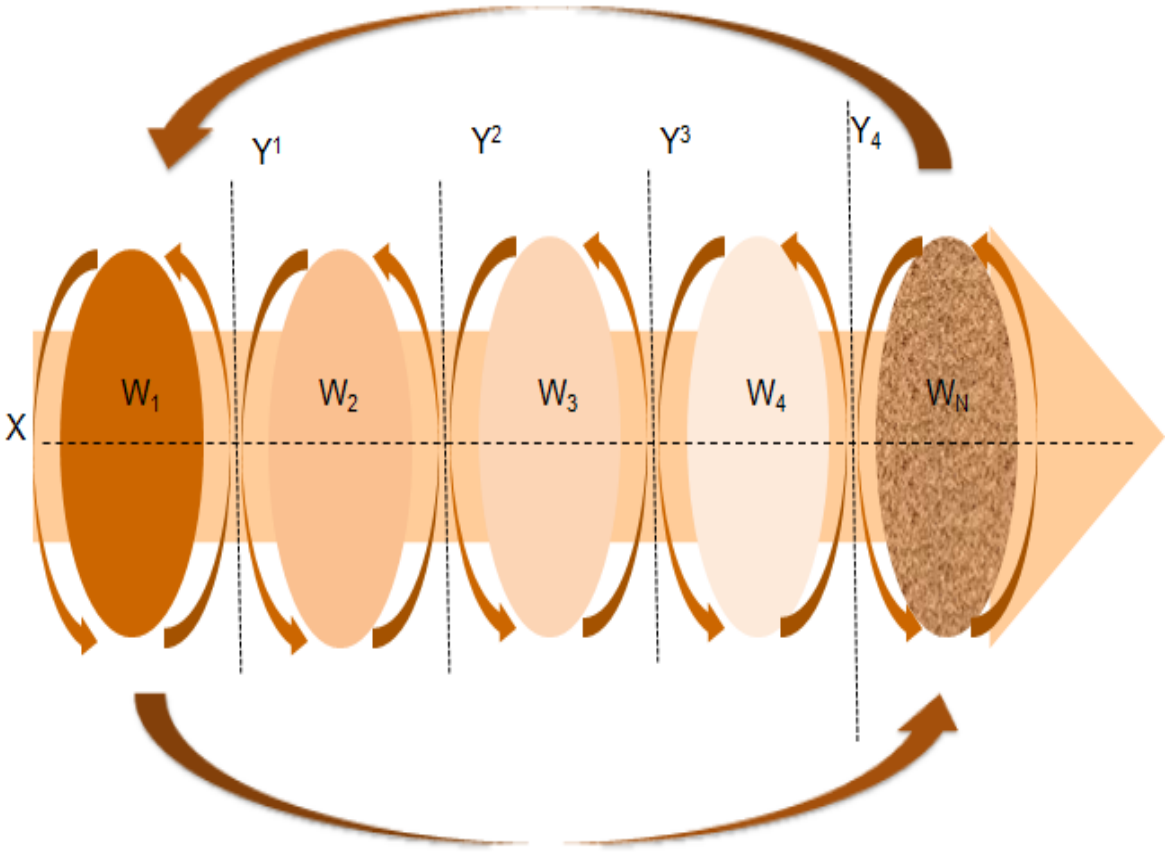
Se as linhas brancas sugerem, sob uma perspectiva da metáfora, um estado de distinção entre as várias condições do referente, por outro lado, elas também sugerem um ponto de articulação entre eles. O ponto se concentra, sobretudo, nas partes inferiores de cada círculo. Assim, à medida que os círculos vão se tornando maiores e

[9] O gráfico é de nossa autoria.

vão se afastando entre si, o grau de referência de primeira ordem vai entrando em estado de suspensão.

O estado de suspensão – *epoché* – é mediador e ocorre por uma operação imaginativa que permite encontrar, na impossibilidade de semelhança imediata entre os "objetos" aproximados, outro grau de semelhança arquetípico de que o espírito necessita. Sob essa perspectiva, assenta-se um desejo por unidade que permanece, de maneira inevitável, em face de uma absoluta dispersão da linguagem. Isso ocorre porque o discurso nega-se como unidade dada, mas afirma-se como unidade subjacente e é esse paradoxo o que orienta a busca indefinida do homem por uma unidade de sentido. Nesse movimento, reduplica-se a referência e, em consequência, os sentidos também são reduplicados. O gráfico abaixo metaforiza matematicamente essa proposição.

Fig. 3. Gráfico do movimento da *referencialidade duplic*ada até o grau de *referência metafórica*. (Cf. o proposto em RICOEUR, 2000, p. 350-1)[10].



[10] O gráfico é de nossa autoria.

A linha horizontal (eixo X) atravessa, num movimento de contiguidade, todas as formas ovaladas que, por sua vez, representam estruturas referenciais. As linhas verticais (eixos Y^{1}, Y^{2}, Y^{3}, Y^{4}) denotam um processo de plicatura que obedece a um princípio de equivalência em que: W_1 se dobra sobre W_2, W_2 se dobra sobre W_3, W_3 se dobra sobre W_4 É importante salientar que esta *epiphora* é ambígua porque ao mesmo tempo em que dobra, divide.

Cada uma das formas ovaladas realiza um movimento circular em si mesmo como se pudesse, com esse movimento, reavaliar os componentes referenciais que a constitui. Ao mesmo tempo em que ocorrem as circularidades em torno de si mesmas, ocorre outra circularidade ainda maior, desbalizada e responsável por agrupar tanto as convergências quanto as divergências entre as formas e por frustrar a cada movimento o nível de referencialidade.

As formas W_1, W_2 e W_3 e W_4 são preenchidas com uma coloração uniforme, sólida, e a única coisa que as difere umas das outras é a gradação dos tons, do mais escuro para o mais claro. A gradação deve sugerir um esmaecimento da forma usual do discurso. A forma W_N, cuja superfície apresenta-se preenchida por uma coloração rugosa, áspera, indica um corpo metafórico que assumiu para si partes, embora esmaecidas, da corporeidade das formas que a antecederam.

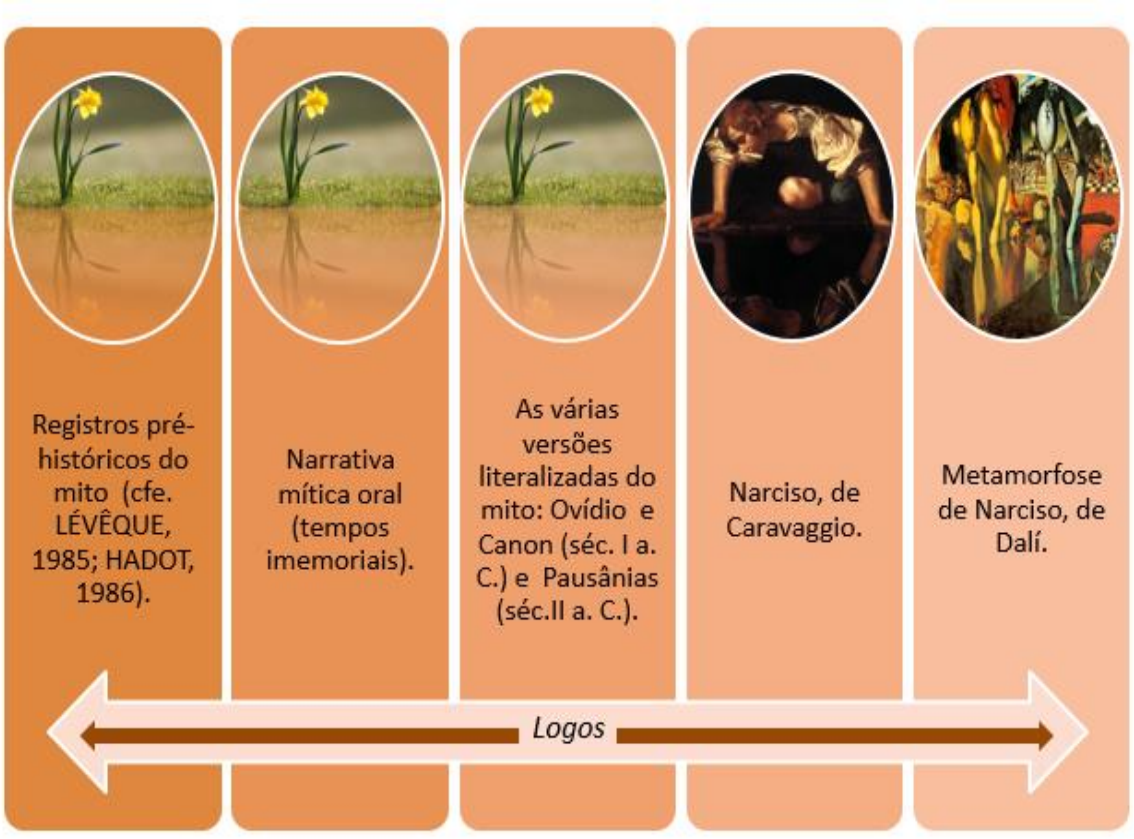
Nesse sentido, é possível dizer ainda que a forma W_N está regulada pelo efeito de referência duplicada uma vez que o sentido metafórico é resultante do acúmulo de escombros de W_1, W_2 e W_3 e W_4. Assim, "[...] a interpretação metafórica, ao fazer surgir uma nova pertinência semântica sobre as ruínas do sentido literal, suscita *também* um novo objetivo referencial, graças à abolição da referência correspondente à interpretação literal do enunciado. " (RICOEUR, 2000, p. 350). Ao realizar esse movimento, o amálgama áspero em W_N prefigura a abolição da linguagem ordinária em função de um princípio poético (metafórico).

Revela-se, nessas plicaturas, um potencial imagético imediato implicado nas palavras de Aristóteles em sua *Ars Poetica*. Para o filósofo, [...] com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças (1984, p. 263). Assim, toda expressão metafórica comporta um sentido imagético que torna visível o discurso. A operação matemática metaforizada na figura 3 pode ser aplicada tendo em

vista a dimensão imagética de toda metáfora a que Ricoeur (1992, p. 146) classifica de "função pictórica do sentido metafórico".

Essa função é ativada quando, no processo de plicatura, a referencialidade transubstancializa-se em outra coisa que não ela mesma. Esse movimento lembra em muito a postura de Narciso, cujo reflexo no espelho d´água é outra coisa que não ele. A metáfora narcísica aqui parece aplicar-se de forma perfeita. O gráfico apresentado na figura 3 irá se dobrar em relação ao par metafórico escolhido: duas telas (*Narciso*, de Caravaggio e *Metamorfose de Narciso*, de Salvador Dalí). Em face das origens do mito, os pares metafóricos selecionados para figurativizar o *epoché* da referencialidade mítica surgem dispostos na seguinte sequência:

Fig. 4. Gráfico da representação do grau de suspensão literal do referente mítico[11].



A suspensão da referencialização associada à postura de Narciso e se constituindo como metáfora desta pode ser justificada pelo fato de que a

[11] O gráfico é de nossa autoria.

esquematização predicativa, "*insight*" (cf. RICOEUR, 1992, p. 149) que regula a passagem da forma metafórica literal até a forma metafórica poética, nada mais é que uma repetição incessante centrada na impossibilidade de jamais se poder restituir à construção discursiva existente em W_1[12] o que lhe foi negado em W_2 e assim por diante.

Parece tratar-se mesmo de um ato (trans)substancializante cuja postura de 'voltar-se sobre' recai não só no referente primeiro, mas em todas as imagens que se projetam a partir dele. Assim, segundo Dubois,

> […] si la imagen que observa Narciso en su propio reflejo pintado y si el cuadro, como la fuente, es también una pintura reflejo, entonces lo que refleja será siempre la imagen del espectador que lo observa, que allí se observa. Soy siempre yo pues el que me veo en el cuadro que miro. Yo soy (como) Narciso: creo ver a otro pero es siempre una imagen de mí mismo (1986, p.129).

A ambiguidade inerente à construção da metáfora a que Jakobson (2007, p. 150) referiu-se possui, sob essa perspectiva, um correspondente mítico direto. Ocorre que cada uma das formas duplicadas de referência (W_1, W_2, W_3 e W_4) cinde-se ao voltar a si mesma. Se está cindida como remetente primeiro da referência, a forma subsequente também se encontra cindida como destinatária. Não há como voltar ao passado de si mesma sem encontrar-se como estranha e, por isso, sem se deixar dominar pela estupefação.

A reconstituição é impossível porque a simetria, enquanto houver, se faz no universo das similaridades e não das semelhanças. Falsos duplos vão se formando como num espelho que "[...] oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo, ou tal plano". (ROSSET, 1988, p. 65).

A superfície em que ocorre todo esse drama da linguagem é uma superfície especular em que cada unidade discursiva é um reflexo daquela que a antecede. Nesse sentido,

> [...] o reflexo é ao mesmo tempo uma identidade confirmada (pelo reconhecimento) e uma identidade roubada, portanto contestada (pela própria imagem): bastará uma ligeira interpretação para escorregar da contemplação narcisista propriamente dita para uma espécie de fascinação em que o modelo, cedendo a seu retrato todos os sinais de

[12] Aqui é necessário considerar a sobreposição da figura 3 à figura 4 para que o efeito de sentido almejado possa ocorrer de modo efetivo.

> existência, esvazia-se progressivamente de si próprio. (GENETTE, 1972, p. 24).

O Narciso de Caravaggio, pintado entre os anos de 1594 e 1596, instaura o mito em toda a sua inteireza, uma vez que marmoriza o gesto fundante do drama: 'o dobrar-se sobre'. Todos os elementos, em Caravaggio, encontram seus correspondentes imediatos na literalização das narrativas míticas orais que congelam a dramaticidade daquele momento definidor do caráter duradouro do mito.

Fig. 5. *Narciso.* Caravaggio, 1594-1596. Óleo sobre tela 122 X 92 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

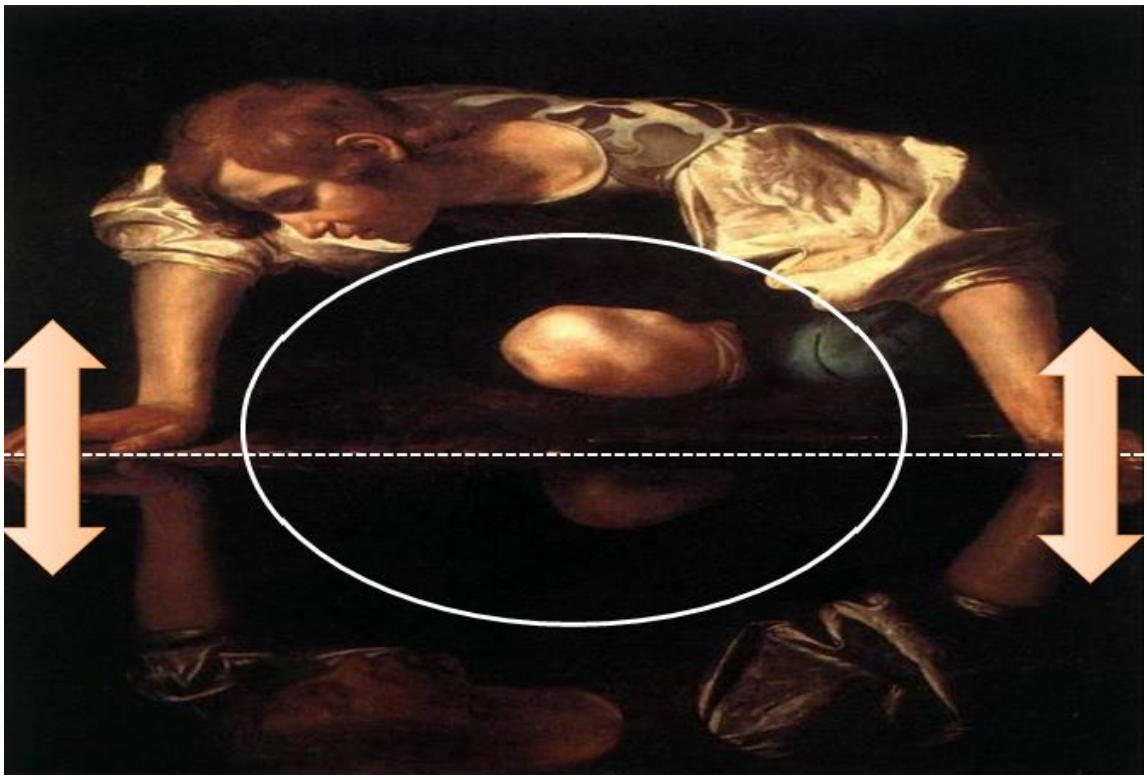


Em Caravaggio, em primeira instância, o mito é, na sua totalidade, reduzido àquele gesto, a um fazer que o torna reconhecível. Isso ocorre porque a síntese gestual autorreferencializa a imagem no plano de expressão. Em face do observador, esse poder da referência centrada no gesto fundante do mito é tão intenso que o faz

racionalizar o objeto, transformando-o no próprio mito. Sob essa perspectiva, podemos afirmar que o mito se autotextualiza mediante uma síntese de si mesmo. Seria simples assim, não fosse o fato de que a circularidade, como inerente ao plano de expressão, se estende ao plano do conteúdo e se torna ainda mais complexa.

É neste último caso – a circularidade no plano do conteúdo – que o *epoché* do referente se instaura em definitivo. Com a postura de um artista à frente do seu tempo, Caravaggio utiliza-se do movimento circular formado pela curvatura dos braços de Narciso e do seu reflexo no espelho d'água para problematizar a natureza metalinguística do mito: a sua circularidade.

Fig. 6. Gráfico da dobradura em Caravaggio[13].



A circularidade define, por outro lado, um *logos* pictórico caracterizado por uma dobra que metaforiza no pintor barroco um movimento de experiencialização profana do mito. Esse movimento consiste em pensá-lo como produto da linguagem. O

[13] O gráfico é de nossa autoria.

deslocamento para o plano da linguagem (poético-plástica) instaura uma dissolução do referente e, ao mesmo tempo, pressupõe o seu revestimento de um significado mais válido.

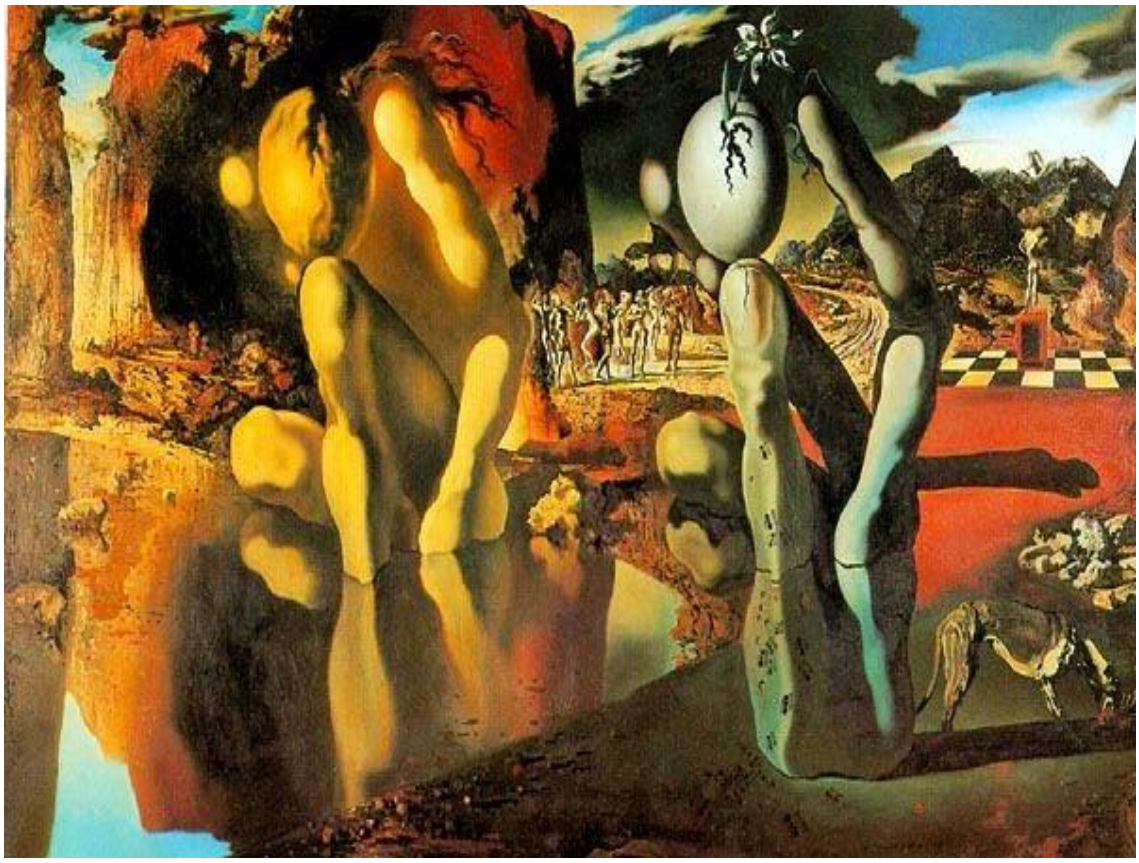
Em síntese, a circularidade da forma (no plano de expressão) recupera a circularidade da própria linguagem mítica (no plano do conteúdo) e a faz retornar à forma fundamental de conceituação verbal. (Cf. CASSIRER, 2009, p. 112). A metáfora mítica referencializada na postura dobrada de Narciso se torna, no pintor, fonte de fertilidade constante para a metáfora linguística. Nenhum pintor barroco (mítico), coetâneo de Caravaggio, vivenciou tão bem o *epoché* da referência clássica.

Deve-se avançar agora para o segundo elemento do par: a *Metamorfose de Narciso*, de Salvador Dalí. Para se compreender, contudo, como o pintor realiza a suspensão da referência mítica há, antes, de se lembrar como o Surrealismo opera em face do mito. Para os surrealistas, e sobretudo, Dalí para quem o mito foi fonte constante de fertilidade pictórica, lidar com esta estrutura consistia numa

> [...] tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento [*sic*] do mundo, isto é, de estabelecer, no coração da vida humana, os momentos 'encantados' apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, a sonho, a revolta, a utopia. (LÖWY, 2002, p. 9).

Essa prerrogativa parece apontar para uma radicalização do caráter sacro do mito. Contudo, ao se observar a tela, a primeira reação, e a mais natural, é a de se pensar que há uma negação radical do mito original, uma tentativa de seu apagamento. Não é lícito deixar de considerar, no entanto, que havia, por parte do pintor, um desejo de operar uma suspensão radical da referência a partir dela mesma.

Fig. 7. *Metamorfose de Narciso.* Salvador Dalí, 1937. Óleo sobre tela, 51,1 X 78,1 cm. Tate Gallery, Londres.



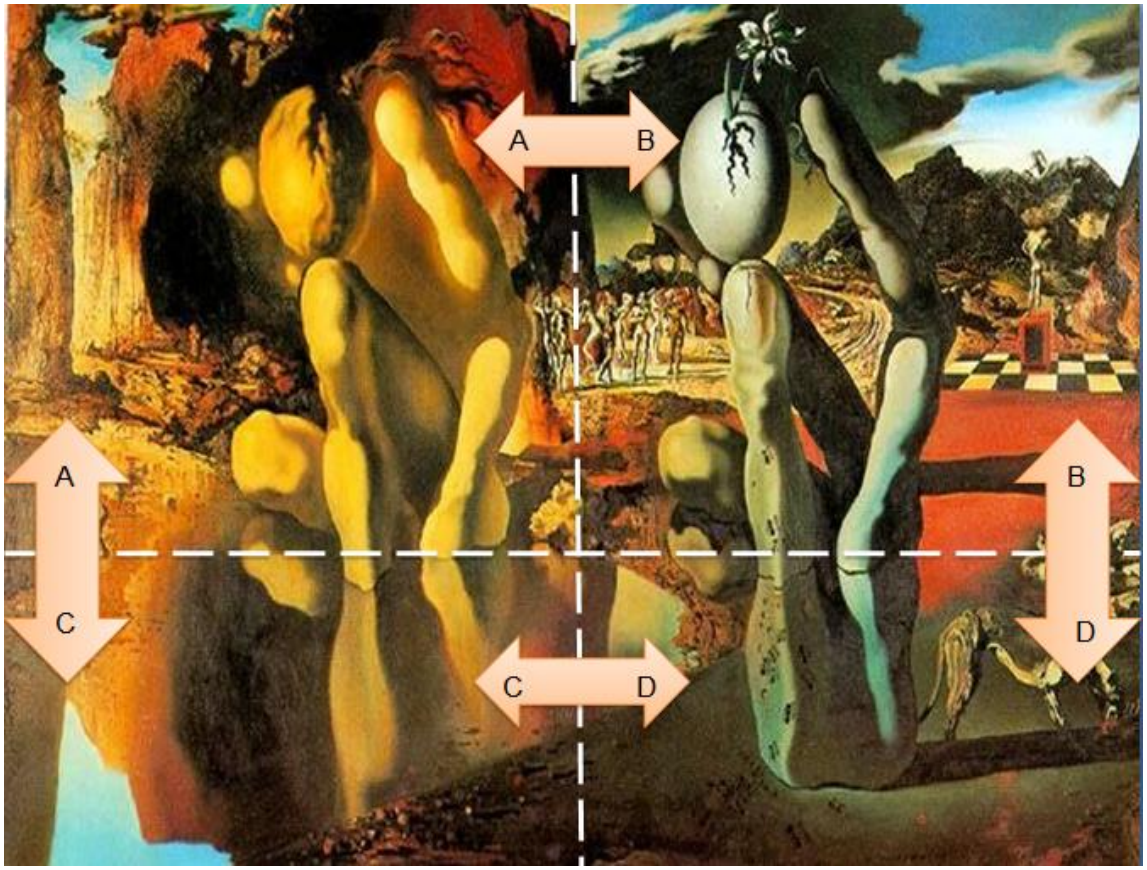
O gesto totalizador do mito preservado em Caravaggio ainda permanece em Dalí. Aliás, além da flor branca, o congelamento da postura narcísica primordial talvez possa nos parecer a única coisa que assegure tratar-se de Narciso, dado o poder da memória mítica e, em decorrência dessa, dado o poder de fixação da imagem referencializada por parte do observador.

O retorno ao referente, entretanto, é bem maior no pintor surrealista. Porque não parece ser importante realizar aqui uma análise do quadro, a atenção deve centrar-se somente no gesto fixador da existência do mito na figura de Narciso que agora surge petrificado. Pierre Hadot (1986, p. 85-90) esclarece que a representação de Narciso como um bloco de pedra, um monolito, remonta a um período pré-histórico. A partir disso é possível considerar que a curvatura temporal é bem maior em Salvador Dalí. Como resultado tem-se não mais o reflexo de Narciso, mas a sombra desse reflexo, o que põe em relevo uma postura (surrealista) radical em face do poético-plástico.

O distanciamento intencional de Dalí em relação ao referente clássico implica o apagamento daquilo que se considerava sabido pelo conhecedor do mito: o próprio mito. E é essa sensação de estranhamento absoluto diante do que se julgava conhecer que confere o alto teor metafórico da arte surrealista.

No pintor surrealista, a imagem de Narciso é reduplicada e em nenhuma das possibilidades de dobra (A, B; A, C; B, D; D, C) o reflexo é restaurado em sua inteireza e, o que se mostra de fato, é uma estrutura mítica dividida, esvaziada de si mesma, oriunda de um emissor dividido e enviada a um receptor atordoado. É da soma dos três que decorre uma metáfora arrebatadora, e é da incompatibilidade imediata com o referente primeiro que ela se consuma.

Fig. 8. Gráfico das dobraduras em Dalí.[14]



[14] O gráfico é de nossa autoria.

Em *Metamorfose de Narciso,* as plicaturas podem ser compreendidas em dois níveis metafóricos distintos: 1) um cognitivo: quando o pintor joga com a percepção do observador que, ao olhar para a tela, não encontra Narciso, nem ao menos o reflexo que deveria encontrar[15]. Esse nível recai, em específico, na proposta da arte surrealista; 2) outro, metalinguístico, que resulta do primeiro: quando a tela dobra-se e redobra-se sobre si mesma e Narciso surge como metáfora poética por meio da qual o pintor problematiza a questão de representação na pintura. Sobre esse aspecto é preciso considerar que: "A mimesis ocupa as vanguardas apenas do ponto de vista da própria autorreflexão sobre o médium da arte" [...]. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 48).

É no processo de reduplicação da referência de 1ª ordem que esta mesma cede em sua energia até passar a "ser o que não era" mediante um movimento *ad infinitum* de reiteração. A operação metafórica obedece a certa circularidade reiterativa orientada por um estado perceptivo lógico em que "[...] começamos por alguma percepção individual isolada, para ampliá-la constantemente [e, finalmente], conduzi-la além de seus limites originais, através das novas relações que nela descobrimos incessantemente". (CASSIRER, 2009, p. 107). Essa reiteração oscila da imediatez da semelhança à diferença absurda e confere à metáfora um estatuto duradouro.

Assim, toda essa complexa operação resulta de uma postura espiritual que atua no sentido de "suspender as emoções corpóreas" (cf. RICOEUR, 1992, p. 158) e deixa à mostra sentimentos poéticos cujo cerne é a própria linguagem. Essa movimentação pressupõe uma ciclicidade que permite, em contrapartida, considerar-se que imaginação e sentimento (poético) retornam ao espírito, atuam sobre ele e o levam a esquematizar, a predicativar, os valores de referência que o mundo oferece.

Esses valores de referência apresentam-se comprometidos com a metáfora num regime oscilatório entre congruência e incongruência de sentidos e é nesse regime que se instaura o *epoché* referencial. Para figurativizar a relação entre congruência e incongruência pode-se utilizar aqui uma sobreposição de linhas, o que resgata, de imediato, a imagem dos eixos do sintagma e do paradigma. Contudo, esses eixos devem ser considerados como uma estrutura ortogonal. Em posição ortogonal, as linhas não se tocam e deve ser destacada, sobretudo, a profundidade que se estabelece a partir do cruzamento entre elas de modo que seja possível a instauração do *epoché* da referência.

[15] Algo semelhante pode ser percebido em outra tela de Dalí, *Cisnes Refletindo Elefantes*, 1937. Ver figura 18, localizada à página 104.

No momento em que ocorrem as etapas que constituem a suspensão da referência, ela fatalmente se divide e os elementos discursivos (fragmentos, ruínas da referência cotidiana) resultantes dessa divisão apresentam uma textura mais rarefata, transparente. Cada uma dessas formas discursivas seria,

> [...] **na realidade, uma construção do espírito, que elimina de cada ocorrência tudo que lhe pertence em específico, para só conservar aquilo que partilha com todas da mesma classe, e que é uma abstração**: 'o sol', 'a manhã', 'nascer'. Isto é bem conhecido, e só o lembro para, de uma vez por todas, precisar que se denominarão aqui 'acontecimentos idênticos' ou 'recorrência do mesmo acontecimento' uma série de vários acontecimentos semelhantes e *apenas considerados na sua semelhança*. (GENETTE, 1979, p.114. Grifos, em negrito, nossos).

Esses *acontecimentos discursivos* ancorados numa relação de semelhança, e, portanto, de referencialidade, acumulam-se e fazem surgir outra estrutura, uma espécie de conjunto formado no ato dessa operação cognitiva. A estrutura, mesmo que já rarefeita, não se torna, em absoluto, exterior à metáfora. Ao contrário, "[...] completa(m) sua intenção cognitiva total." (RICOEUR, 1992, p. 158). Nesses termos, a "referência dividida" (RICOEUR, 1992, p. 158), que não se aplica ao discurso prosaico, é condição *sine qua non* para a completude do discurso metafórico e se forma a partir de similaridades.

A metáfora é figura ambígua, responsável, desde o momento em que nasce, por caracterizar uma mensagem de duplo sentido. Por isso, instaura uma cisão entre o que é e o que não é. Essa cisão projeta-se sobre o remetente, o destinatário, e na própria referência pertencente à expressão metafórica. (Cf. JAKOBSON, 2007, p. 150).

Desde que se começou a falar da referência metafórica, vem-se alternando o uso dos termos *semelhança* e *similaridade*. Agora, justo nesse ponto, quando já parece estabelecida uma compreensão acerca do movimento de suspensão da referência, é fundamental esclarecer que ambos – semelhança e similitude – revalidam o caráter ambíguo da sentença metafórica.

Ocorre que, concomitante às referências (ainda em processo de divisão/rarefação), o princípio de agrupamento se dá por congruência entre os objetos aproximados, portanto, por semelhança. Esta sugere uma relação homogênea entre o objeto e o seu *analogon*. Em consequência disso, a similaridade se faz à medida que a

suspensão vai se efetivando (quando já foi estabelecida a *referência metafórica duplicada*) e uma nova pertinência vai também se fazendo por incongruência. Esta última é a que revela um parentesco entre ideias heterogêneas.

Funda-se aí uma passagem que ocorre no espaço e no tempo e é regulada por um filtro cognitivo. Dá-se por esse turno a *epiphora*, cujo efeito é também o de *interação entre sentidos* e não somente, como já prescrevera Aristóteles, o de transferência de significados. Não é lícito abandonar o último efeito, o da transferência, porque se isso fosse feito desconsiderar-se-ia também o efeito da *referência dividida*. Parte do processo ocorre em primeira instância, por *transferência* de sentidos, o que somente depois irá transformar-se em *interação* entre sentidos.

A compreensão do *epoché* da referencialidade é fundamental para que possamos mensurar o nível de deslocamento sofrido pelo *ut pictura poesis*, desde a sua criação até a sua aplicação na modernidade.

1.2: A instauração da linguagem metafórica na pintura e na literatura: repensando o *ut pictura poesis*

Não é nossa prioridade, a partir de agora, a realização de um levantamento exaustivo do percurso histórico realizado pelo sintético apotegma horaciano, o *ut pictura poesis*, que, por agregar essa condição, possibilitou, a parte considerável da crítica, realizar inúmeras abordagens descontextualizadas em relação ao que, de fato, o seu criador pretendia. É Gotthold Ephraim Lessing quem propõe, no século XVIII, em *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, uma recondução do axioma, via argumentação histórica, a seu contexto correto.

De acordo com Trimpi (1973, p. 24-5)[16], uma completa autonomia da tradição interpretativa inverteu o valor primeiro do significado atribuído por Horácio ao *ut pictura poesis*. Essa inversão ocasionou, ao longo dos séculos seguintes, a perda da verdadeira utilidade do apotegma em defesa de quase nenhuma preocupação com a

[16] "[…] a completely autonomous interpretive tradition, which actually reversed the evaluative meaning of Horace's first comparison, could offer to succeeding centuries the useful phrase ut picture poesis in defence of nearly any preoccupation with pictorial or poetic techniques. The early loss of the original context of the lines has led to many specific applications of them in later periods which, despite the consistency of the interpretation transmitted though commentaries should always be discussed with care." (TRIMPI, 1973 p. 24-5).

poética pictórica ou com as técnicas empregadas na pintura e na poesia. Nesse sentido, a perda precoce do contexto original levou o tropo horaciano a muitas aplicações específicas que, apesar de consistentes, devem ser observadas com cuidado.

Assim, entre uma dedução e outra, algumas desconsiderando em absoluto o campo estrutural das artes, o *ut pictura poesis* horaciano movimenta-se como estrutura estético-_histórica. Sob as variadas perspectivas do seu emprego, a figuratividade encerrada na máxima, dentre todos os elementos que a caracterizam, é o mais forte e um possível e potencial facilitador das interpretações literais.

Contudo, não há, em Horácio, a identificação entre poesia e pintura tendo por fim um princípio ontológico que as considere em suas estruturas. (Cf. AGUIAR E SILVA, 1998, p. 164). Há sim uma aproximação cujo fundamento está no poder de presentificação visual que, assim como a pintura, a poesia deve ter.

Para que possa se manter como estrutura estético-histórica no contexto dos estudos interartes, o princípio aproxiamador entre pintura e poesia em Horácio deve, antes de tudo, ser submetido a uma abordagem metafórica de onde advirão as possibilidades reais de semelhanças e similitudes entre pintura e poesia. Considera-se determinante, para o estudo, a perspectiva metafórica apresentada por Meerwaldt (1936, p. 151-163). De acordo com o crítico, há na aproximação empreendida por Horácio – *assim como é na pintura é na poesia* – uma relação analógica às técnicas picturais empregadas por Polignoto e Zeuxis. Mas de onde viria essa possibilidade?

Antes de Horácio, essa aproximação já se encontrara estabelecida em Aristóteles. Na sua *Arte Poética*, a relação entre pintura e poesia se fazia mediante a comparação entre Polignoto, Dionísio e Páuson, conforme o que segue:

> [...] como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Páuson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira. (ARISTÓTELES, 1984, 1448).

Dito de outra forma, há poesias como as pinturas de Polignoto, produzidas de forma linear e que possuem traços "perfeitos". As figuras e as cores utilizadas por esse pintor acenam para disposições morais. Assim, o primeiro (Polignoto) encontraria seu correspondente poético em Homero e Sófocles; o segundo (Dionísio) em Píndaro e Alceu e o terceiro (Páuson) em Arquíloco e Semônedes de Amorgos. (Cf. ZANKER, 2000, p. 227-8).

Existem outras poesias, contudo, que encontrariam efeito equivalente na pintura de Zeuxis. Realizada em perspectiva, sua profundidade é capaz de causar no espectador uma confusão consentida entre o representado e o real representado. Sobre esse pintor, Aristóteles assegura que: "Também, entre os pintores, assim é Zeuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zeuxis não apresenta caráter nenhum". (ARISTÓTELES, 1984, 1450).

Pode-se já afirmar aqui que a pintura de Zeuxis[17] realiza-se mediante o afastamento de um processo figurativo modelar (inscrito no real) o que se encontra como substância do processo pictórico de Polignoto. Haveria, no primeiro, o predomínio das impressões, a ascendência do abstrato sobre as formas representadas, que o deixaria com o *status* de um pintor de *tipos*.

Em Zeuxis há uma busca incessante por contornos ideais, o que o leva a pintar na ausência de um modelo. As imagens são resultantes de suas projeções mentais sobre o que está sendo representado. Plínio, *O Velho*, narra, sob uma perspectiva, a disputa entre *Zeuxis e* Parrhasius, que traduz muito bem a opção mimética do pintor. Vejamos parte da narração:

> Para a disputa, Zeuxis pintou um cacho de uvas. Quando mostrou o quadro, dois passarinhos imediatamente tentaram bicar as frutas. Zeuxis então pediu que Parrhasius desembrulhasse seu quadro. Este então revelou que na verdade era a pintura que simulava a embalagem do quadro. Zeuxis imediatamente reconheceu a superioridade de Parrhasius, pois se tinha enganado os olhos dos passarinhos, este tinha enganado os olhos de um artista. (PLÍNIO, 2004, p. 75).

[17] Hoje as pinturas de Zeuxis estão perdidas e o que pode servir para que se tenha em mente a técnica empregada pelo pintor são as *effigies*, bustos feitos a partir de pinturas e realizados, assim como estas, sem a existência de um modelo factual. (Cf. Gisela **RICHTER**, 1931, p. 279).

Estaria mesmo na relação entre o real e a representação a origem do *ut pictura poesis?* Por não figurativizar *aquilo que é*, mas o *que poderia ser*, e por ter ainda o poder de persuadir, a pintura de Zeuxis é poética? Acerca da representação realizada por Zeuxis e sua aproximação poética, Aristóteles (1984, v.1461) considera: "Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zeuxis os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado". Superar o paradigma já pode significar, em Aristóteles, uma inquietação que fundaria os alicerces de uma crise no processo de representação? Edgar Allan Poe, em *Marginalia*, posiciona-se acerca do tema da seguinte forma.

> Se eu tivesse de definir, com toda a brevidade, a palavraa "arte", chama-lá-ia a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através do véu da alma. A imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o título sagrado de artista. Em minha opinião, Deuner não era um artista. As uvas pintadas por Zeuxis [*sic*] nada tinham de artísticas, senão *à vol d'oiseau.* Da mesma forma devemos confessar que a cortina de Parrhasius quase não podia esconder o que faltava de gênio a esse pintor. (POE, 1999, p. 176).

A pintura de Zeuxis, feita de luzes e sombras, operaria em nível de denotação porque, se há alguma espécie de deslocamento do real para uma instância idealizada, ainda não é possível, dada a potência da sua referencialidade, outorgar àquela pintura um efeito poético que se sustente em si mesmo. O efeito conseguido pelo pintor resultaria de um meio prosaico de abstração do objeto a ser representado, e não num meio poético de pintar, sobretudo se levarmos em conta o que propõe Edgar Allan Poe, o que nos parece razoável.

Nesse caso, é possível considerar que a pintura do artista lucaniano é, em definitivo, marcada por um processo de "singularização" invertido, no qual o objetivo da imagem é tornar-se mais próxima de nossa compreensão, ao contrário do que aponta Chklovski (1976, p. 50), a significação que ela traz, e não o de criar uma percepção particular do objeto. Desse modo, a representação, em Zeuxis, se dá para

reconhecimento e não para *visão*. Magritte poderia dizer sobre isso: *Ce ne sont pas des raisins*[18].

Da mesma forma, a pintura de Polignoto procuraria figurativizar o real mediante um processo denotativo, característica histórica fundada numa tentativa heróica consumada pela verificação imediata. O procedimento de Polignoto, por não operar por meio de suspensão da referencialidade, põe o objeto diante do espectador; este, que "sabe" do objeto, o associa de imediato ao seu *analogon* e vê o objeto. O caráter estético se revelara nos dois e Aristóteles já havia considerado isso. Ocorre, lembremos, que a percepção em Zeuxis e em Polignoto está colada ao prosaico, o que põe em xeque o efeito duradouro do poético.

Ainda assim, comparados os dois e vislumbrados os resultados poéticos-plásticos conseguido por eles, é oportuno afirmar que entre pintura e poesia sempre houve alguma ordem que as aproximasse de algum modo e essa ordem pertence ao mundo das imagens, "[...] as imagens não são de algum lugar, são de Deus". (CHKLOVSKI, 1976, p. 41). Essa ordem, embora espiritual, é também uma espécie de *logos* que atravessaria desde sempre e para sempre o caminho das duas artes.

Aqueles pintores efetuaram, em grau considerável, a mímesis como *reconhecimento* e não como *produção*, posto que não houvesse ainda o ímpeto para escapar do hábito da cópia de um modelo. Não havia ainda operação em nível de "desrealização", o que se encontra associado ao fato de que "[...] a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível". (ROSENFELD, 1985, p.76). É possível afirmar que a técnica empregada por eles força a percepção pela reprodução dos objetos, e não pelas "[...] excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados". (RIMBAUD *apud* FRIEDRICH, 1978, p. 81).

De um modo ou de outro e ainda que eventual, o fato é que um discurso sobre imagem só nasce porque Aristóteles, Cícero, Quintiliano e, sobretudo, Horácio o pensam na sua relação com a poesia. Para Márcio Seligmann-Silva (2011, p. 13), comparações esporádicas como o *ut pictura poesis* ganharam, fora dos seus contextos originais, um peso que não aquele meramente ilustrativo, quando se tentava uma

[18] Com essa expressão, fazemos referência à famosa tela de Magritte, *La Trahison des Images (Ceci n'est pas une Pipe),* por meio da qual o pintor propõe uma séria reflexão acerca do processo de representação.

inversão em relação à soberania da poesia sobre a pintura. Mas, não foi simples... e nem rápido!

Longo foi o caminho percorrido pelo *ut pictura poesis* até que pudesse afinal libertar-se de sua função puramente mimética. A oposição clássica instaurada desde Aristóteles até Horácio foi estendida com certa energia até o século XVII quando começou a ser repensada em função da elaboração de novas abordagens para a relação entre as artes.

Contudo, é importante salientar que o novo, no que diz respeito à aproximação entre pintura e poesia, surge sob a égide dos escritos clássicos sobre o assunto, afinal, os princípios e experiências da pintura não foram aplicados pelos antigos aos seus tratados de retórica e poética, de maneira aleatória. Segundo Gotthold Eprhaim Lessing (2011, p. 77): "É prerrogativa dos antigos não fazerem nada de mais nem de menos".

Sobretudo, a partir do século XV, estudos que aproximavam poesia e pintura surgiram em abundância e, sem exceção, tomavam como ponto de partida, em maior ou menor medida, o *ut pictura poesis* ora ratificando sobremaneira a potência da pintura sobre a poesia, e que foram mais numerosos ora realizando de forma contundente o inverso. De acordo com Lessing (2011, p. 77), teria sido mesmo miraculoso se a aplicação da máxima horaciana tivesse sempre sido feita com a cautela devida. Para o teórico, algo muito importante não pode desconsiderado: os antigos não se esqueceram de regular a diferença entre pintura e poesia quanto aos objetos que imitam e quanto aos modos de imitação, apesar de terem notado a completa semelhança dos efeitos da pintura na poesia.

Por todo o século XVII, quando ainda prevalece um sentido paragônico na aproximação entre as artes, desenvolvem-se considerações mais eloquentes a respeito da existência de semelhanças entre poesia e pintura. Por sobre esta linha temporal, o apotegma ia e vinha alternando-se entre o sentido essencialmente mimético e o ilustrativo. Acerca do caráter ilustrativo é importante rememorar o que a pintura mística de Caravaggio significou no seiscentos em relação ao discurso da Contrarreforma, quando o que prevalecia era uma medida temporal de experiência simbólica alternada entre o místico e o artístico[19] e atravessada pelo político-religioso. Prevalecia aí "[...] o

[19] Cf. a antítese entre *símbolo místico* e *símbolo artístico* proposta por Friedrich **CREUZER** (1819, p. 118 *apud* **BENJAMIN**, 1984, p. 184).

instante místico, no qual o símbolo recebe[ia] o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante" (BENJAMIN, 1984, p. 187) quando, por meio do poder da imagem, o conceito dogmático e virtuoso assenta no mundo físico de forma imediata.

Fig. 9. *A Incredulidade de São Tomé*. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1601-1602. Óleo sobre tela, 107 cm X 146 cm. Sanssouci, Potsdam, Alemanha.



No contexto da Reforma Católica[20], o que não adentrava ao espírito pelos ouvidos deveria adentrar pelos olhos. Em função da necessidade de uma fé visível ocorreu a busca incessante por um efeito dogmático resultante de uma *mimesis* baseada numa *virtù visiva*. Ficou evidente o retorno ao texto (católico) sagrado pela sua articulação com a ilustração, o que deveria ocorrer de forma contundente e exemplar.

Para Márcio Seligmann-Silva (2011, p. 13): "A pintura desde o Renascimento é, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma iconologia. O seu fim também é o

[20] Contrarreforma (Concílio de Trento, 1545).

de (re)despertar, no espectador, as palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários: quer voltar ao texto".

É importante que recuemos um pouco no tempo e lembremos também a importância mística que a escultura[21] de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *La Pietá*, granjeou no contexto do Classicismo. Em Michelangelo a materialidade, a corporeidade, e mesmo a especificidade do corpo atravessa a estrutura sólida e pesada do mármore e atinge em cheio um espírito já desejoso de virtude e que vê a sua própria corporeidade na matéria plástica. Assim, o

> [...] corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o 'outro lado' do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciente no sentido -, um si, portanto que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 278).

Havia já, por essa ocasião, um anúncio das estruturas do discurso barroco, quando a consciência de um corpo físico se encontra revelada na arte. A *evidentia* suscita a dissolução de uma contradição imediata entre infinito e finito, e uma vez que a força da imagem é tão intensa, ela mesma se autolimita como *symbola* em função da sua posterior humanização.

O homem barroco espera uma purificação simbólico-mística por vias do simbólico artístico, o que ocorre mediante a escolha de materiais e expressões plástico-poéticas que incitem na memória um número significativo de lembranças vivas. Se isso ocorre na pintura, ocorre também na escultura e na poesia e se constitui como uma "característica universal". (Cf. SELIGMANN-SILVA, p. 2011, p. 47).

[21] Nesse ponto da discussão julgamos necessária a inserção da escultura porque estimamos a amplitude do conceito de pintura proposto por **LESSING** (2011, p. 79) no Prefácio de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.*

Fig. 10. *La Pietá.* Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1499. Mármore, 174 cm. X 195cm. Basílica de São Pedro, Vaticano.



O signo tende a desaparecer e ocorre uma visualização do real (ilusório) numa espécie de manifestação mística convertida em *symbola*. Nesse sentido,

> [...] o signo como marca de uma ausência que ele sempre é, deve ele mesmo ser eliminado para dar lugar à presença do objeto visado. [...] O jogo de escondimento e de ausência tem a sua faceta positiva à medida que é aplicado num contexto de um jogo mais amplo de 'autoeliminação', a saber, de autocriação. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 47).

Diante da representação tudo o que sobra é mudez e assombro. A escultura de Gian Lorenzo Bernini, *Êxtase de Santa Tereza,* prefigura o mesmo modelo de *virtù visiva* orientada por uma corporeidade lancinante, literalizada por Tereza D'Ávila:

> A dor foi tão intensa que gritei; mas, ao mesmo tempo, senti uma tão infinita doçura que desejei que a dor jamais acabasse. Não foi uma dor física, mas mental, embora afectasse [*sic*] também, de alguma maneira, o corpo. Foi a mais doce carícia da alma por Deus. (D'ÁVILA *apud* JANSON, 1989, p. 513-4).

Fig. 11. *O Êxtase de Santa Teresa*. Gian Lorenzo Bernini, 1644-47. Escultura em mármore branco e bronze dourado. Capela Cornaro (Igreja de Santa Maria da Vitória), Roma.



As palavras de Santa Tereza efetivam-se na escultura de Bernini de modo a ratificar um retorno à *symbola,* numa combinação esplêndida de peso e leveza. O mármore, matéria plástica, transubstancializa-se em matéria simbólica mística que inscreve o sujeito num processo infinito, antecipadamente romântico, "[...] soteriológico e até sagrado." (Cf. BENJAMIN, 1984, p. 182). Fechando o círculo simbólico, a flecha do anjo berniniano atinge em cheio o peito do observador barroco e consuma uma dialética de extremos, característica do período e marcada pelos polos sagrado/profano e místico/mítico. Acerca do primeiro polo é importante considerar o efeito erótico tenso

que a imagem pode suscitar: uma espécie de "*jouissance* mística"[22]. (Cf. LACAN, 1982, p. 147).

De acordo com Lessing (2011, p. 77), a história da arte é capaz de comprovar que o ponto de articulação é buscado em Horácio, pois: "As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando apresentadas à fidelidade dos olhos [...]". (HORÁCIO, 2005, p. 60). Foi imputado, por uma determinação histórica, à pintura e à escultura, um poder dogmático que o discurso verbal (escrito e falado), na conjuntura contrarreformista, não estava resolvendo sozinho. A igreja necessitava ser rápida e, por esses tempos, encontra nas artes um dos meios mais eficazes para se fortalecer.

O século XVII foi determinante para a formação de teorias autônomas sobre a pintura, em especial. A partir dele os estudos começam a dedicar um espaço considerável para uma reflexão acerca da *elocutio* e da *dispositio*. Até que isso pudesse se efetivar, a valorização da *inventio,* em detrimento dos outros dois, favoreceu o predomínio da *mimesis* como construção rígida que, a partir daí se manteve com força considerável.

Habilitar, ao lado da *inventio*, as outras duas estruturas retóricas no interior dos discursos específicos sobre pintura, foi fundamental para a promoção de um deslocamento das noções clássicas do *ut pictura poesis*. Isso ocorre porque, ao levar em consideração a *elocutio* e a *dispositivo,* surge uma implicação necessária e naturalmente motivada: relevar a organização estrutural e, por conseguinte, a expressão adequada dos conteúdos da pintura no espaço em que ela se estrutura. A partir daí a *mímesis* também passaria a ter outra natureza além daquela que lhe é congênita, e é no momento da reabilitação daquelas duas categorias retóricas que o germe de uma comparação mais eficiente entre poesia e pintura pode nascer.

O caminho ainda seria longo até se perceber que havia, na poesia, um elemento figural e que esse elemento atravessaria a temporalidade de todas as suas estruturas (sonoridade, métrica). Algo homólogo a isso também se encontraria na pintura e atravessaria a sua espacialidade. Mais demorada ainda foi a compreensão da

---

[22] Conceito lacaniano, discutido por Jacques-Alain **MILLER** (1988, p. 115); Pierre **BOUDOT** (1979, p. 146, *passim*).

necessidade de uma especificação dos campos da pintura e da poesia, o que seria determinante para uma aproximação frutífera entre as artes. Era preciso considerar que a expressão pictórica na poesia é agenciada por estruturas próprias do discurso poético, assim como a expressão poética na pintura é articulada por meios inerentes à própria pintura. Aí a comparação não deve ser tomada em termos radicais, mas, antes, deve fazer divisar do interior da poesia e da pintura aquilo que as distingue em suas estruturas para, somente depois, aproximá-las em suas similaridades.

Constitui-se com vistas aos postulados de Lessing, a partir da necessidade estético-histórica, uma constatação teórica, qual seja: "[...] a maneira mais discreta de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre a análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais". (WELLEK e WARREN, 1962, p.154). É somente quando essa reflexão toma corpo, já no XIX, que se torna possível conceber um lugar mediado historicamente para o *ut pictura poesis.*

Até que isso pudesse acontecer, a crítica, muitas vezes, chegou a confinar a poesia aos domínios da pintura ou a preencher todo o espaço de uma teoria da poesia com abordagens específicas da pintura, o que terminava por reduzir a compreensão acerca das especificidades estruturais de uma e de outra. Por fim, segundo esse juízo, tudo o que estava para a poesia estaria para a pintura e vice-versa. Isso gerou, na poesia, a descritividade naturalmente inerente à pintura e, na pintura, uma alegorização exacerbada comum ao processo de escrita poética. (Cf. LESSING, 2011, p. 78). É somente quando essa reflexão toma corpo, já no século XIX, que se pode conceber um lugar mediado historicamente para o *ut pictura poesis.*

A investigação a respeito das relações entre poesia (literatura) e pintura (artes plásticas em geral) como produtos miméticos, aos poucos consolidada a partir daí, deverá levar em conta a forma "[...] como ocorre a passagem, a transposição, a tradução da Natureza que cada arte com seu código próprio realiza". (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 13). A passagem, a transposição, a tradução é sempre mediada por um processo alternante entre naturalização ou artificialização dos signos em pintura e poesia ou entre as duas materialidades simbólicas. Significa dizer que os signos naturais comuns à pintura não ficam restritos ao espaço de representação dela e podem se estender à poesia de modo a iconizá-la.

Nesse contexto, as cores, elementos figurativos-naturalizantes, devem ser pensadas como metáfora dominante na relação entre pintura e poesia. Elas, sob esse prisma, não mais serviriam como serviram na Antiguidade para sugerir certa disposição moral das figuras representadas. Ao contrário, na ausência de um modelo, se 'transubstancializariam' nas próprias palavras, e estas, por sua vez, se transubstancializariam em imagens. Isso se efetiva mediante um grau de superação da restrição dos meios próprios da poesia e da pintura que instaura, na poesia, em especial, a ilusão da *evidentia* que naturaliza os signos poéticos, ação que não permite mais a disjunção.

É assim que a poesia promove, em si mesma, instantes de iluminação que inscrevem o plástico no poético e vice-versa. Desse modo, a aparição poético-plástica que retorna na e pela imagem reclama para si um novo lugar na escala de valores porque ocorre uma fusão das instâncias distintas da linguagem que se mostram, ao mesmo tempo, em estado sempre nascente.

Em Baudelaire e Rimbaud, como exemplos significativos, encontra-se prefigurada a natureza plástica da poesia. Nos dois agita-se o desejo de deixar mostrar-se a sua incontestável condição: colocar em liberdade a matéria vencida ou já deformada pela ação do tempo, fazê-la reconquistar a sua natureza original, quando o som é plenamente som, cor é mais cor. (Cf. PAZ, 1996, p. 26). A superfície do poema transmuta-se em figura pictórica resultante da combinação dos tons e cores empregados. Contudo, há de se considerar que:

> Ao mesmo tempo, a página evoca a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos; e a escritura se apresenta como uma figura que alude ao ritmo do poema e que de certo modo convoca ao objeto que designa o texto. [...]. Mas a poesia não é nem música nem pintura. A música da poesia é a música da linguagem; suas imagens são as visões suscitadas em nós pela palavra, não pela linha nem pela cor. (PAZ, 1996, p. 119).

Se as imagens poéticas causam a ilusão de serem suscitadas pela cor ou pela linha é somente porque a poesia tem caminhado para um rompimento com as amarras do código verbal e, quanto mais ela [a poesia] caminha nesse sentido, mais o campo de virtualidades qualitativas da linguagem fica à mostra. (Cf. SANTAELLA & NÖTH, 1999, p. 297). Há uma coloração e uma geometrização da linguagem poética que

deslineariza o processo de representação e intensifica a realidade da imagem no ícone por meio da explosão de cor e luminosidade da própria palavra.

Correspondências [23]
(Por Eliane Fittipaldi Pereira)
[...]

Como longos ecos que ao longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.
[...]

Eis o princípio da sinestesia sintetizado por Baudelaire em *Correspondances*. As substâncias distintas como cor, perfume e som se amalgamam na unidade da matéria poética. É a ação significante desse amálgama sobre os sentidos que faz surgir uma gama de adjetivações (predicações) responsáveis pela revitalização da palavra literária. Um universo de frases ordenadas sobre o branco do papel vai se mostrando ao evocar ecos abstratos de perfumes, sons e cores que envolvem a percepção como se a natureza da linguagem fosse constituída desde sua origem dessas matérias.

É por causa dessas sensações e das correspondências simultâneas que delas emanam que a realidade física da imagem surge ao lado da verdade da linguagem. Isso ocorre porque:

---

[23] **Correspondances**
(Baudelaire)

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

II est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

> [...] quando o pensamento humano se exprime no espaço toma necessariamente uma Forma [*sic*] plástica. Todo signo é, por conseguinte, espacial. Disso não decorre, aliás, que as artes plásticas não possuam relações com o tempo nem com o movimento, mas neste terreno elas confluem com outros signos, ao passo que são inconcebíveis sem espaço e toda arte – mesmo a Música ou a Literatura – que de um modo qualquer se insira no espaço reveste um caráter plástico. (FRANCASTEL, 1993, p. 123).

Assim, a palavra passa a refletir e a refratar, a afirmar e a reafirmar os valores tão caros à imaginação que é materialmente plástica, como em *Voyelles*, de Rimbaud. No poema quase infantil as vogais têm suas correspondentes cromáticas.

Vogais[24]
(Por Augusto de Campos)

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, nívea candidez de tendas areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;

[24] **Voyelles**
(Rimbaud)

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
O l'Oméga, rayon Violet de Ses Yeux!

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncio assombrados de anjos e universos;
- Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

As letras não são pontos negros que pulam sobre a página em branco, que se aglomeram e fazem surgir as palavras. O poeta sente as letras e as palavras como um policromatismo consciente capaz de regular o fluxo de suas memórias e sensações. A cada palavra, a cada vogal ou consoante que compõe o poema, surge um conjunto de cores que ilumina ou escurece a superfície branca da folha.

As relações de representação e compreensão dos sons das letras encontram seus correspondentes numa escala cromática que visa suprimir certa imaterialidade, embora todo signo, seja ele som ou cor, pressuponha uma materialidade imanente. Dito de outra forma, que possa parecer menos contraditória, é como se a permanência do som, a sua duração estivesse inconscientemente localizada numa lembrança cromática que imprime uma materialidade maior à imagem. Assim, as formas curvas que se revelam na vogal U também são reveladas nas *vibrações verdes dos oceanos*. As aliterações que brotam de cada palavra em sua relação com a vogal correspondente surgem mediadas por uma cor específica: é som e cor a um só tempo. Nesse momento, manifesta-se um relevo na escrita que é quase material, resultante das palavras-cores empregadas pelo poeta-pintor.

A ação poderosa e transmutacional da imagem poética faz surgir sonoridades coloridas em Rimbaud e Baudelaire. No século XIX, a poesia mostra-se não como reprodução do visível, não como decalque da imagem ou de um cromatismo literalmente referencializado, posto que só a memória possa lhe dar consistência, mas como corpo físico da escrita, como realidade inscrita e renovada no signo verbal.

1.3: A problemática da representação metafórica na modernidade: o domínio estético e a realidade objetiva

Assistiu-se acontecer no século XIX uma atualização fecunda no processo de representação. Tempo, espaço e perspectivas se fragmentam na matéria artística ao lado de uma simultânea reflexão sobre o fazer artístico. É nesse século prodigioso que, em decorrência dessa ‘nova’ forma da *mimesis*, as dimensões do plástico e do verbal situam-se num espaço de “irrealidade sensível” (FRIEDRICH, 1978, p. 79), quando toda a ordem real que constitui matéria da arte passa por um processo de mudança que a

faz se romper de maneira drástica. Assim: "A realidade aguça o olhar para captar a potência de que dispõe a poesia para transformar, destruir ou rechaçar, por completo, a matéria do mundo". (FRIEDRICH, 1978, p. 196).

É ao poeta que cabe (re)estabelecer o lugar de pensar o mundo e localizá-lo numa instância "supra-real"[*sic*] (FRIEDRICH, 1978, p. 192) com todas as coisas que o compõem, o que se dá por meio do 'fazer arte'. O ato não pressupõe uma volta à realidade porque agora ela só existe na linguagem. Antes sim, pressupõe um voltar-se sobre o texto como ato real da própria linguagem.

É no espaço de realização da linguagem, espaço de consolidação da nova metáfora, que os elementos que compõem pintura e poesia se fusionam e onde, porque há a fusão, ocorre um processo de "desrealização"[25]. A pintura desrealiza-se em si mesma e a poesia desrealiza-se em si mesma; suas bordas passam a se tocar num movimento que estabelece uma anulação, ou melhor, uma suspensão das diferenças entre os constituintes de uma forma simbólica e de outra.

Com seus expoentes máximos no século XIX, dentre os quais se destaca Baudelaire e Edgar Allan Poe, "[...] a técnica de fusão constitui, até o presente, um dos muitos elementos em comum entre poesia e pintura" (FRIEDRICH, 1978, p. 87) caracterizada, sobretudo, por uma perfeita articulação entre imagens e palavras ou palavras-imagens.

É notável a "técnica de fusão" realizada por Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, ensaio escrito entre os anos de 1859 e 1863. Existe no referido ensaio uma autorreferencialidade da qual sobressai uma constante invariável, responsável por aproximar a poética de o *Pintor da vida moderna* ao conto de Edgar Allan Poe, intitulado *The Man of the Crowd*[26] e ainda aos *croquis* do pintor Constantin Guys[27] (1802-1892).

A essa constante poética (da pintura e da literatura) resolvemos, por forças das circunstâncias, denominar realismo-impressionista. Não se alude aqui a um realismo ou a um impressionismo de escola, mas a certa atitude espiritual afinada com a realidade

[25] [25] O conceito é de Hugo **FRIEDRICH** e se encontra desenvolvido por todo o tecido de *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978).

[26] Escrito em 1840 e publicado pela primeira vez no jornal americano *Saturday Evening.*

[27] No ensaio o pintor é nomeado somente pelo epíteto de 'G'.

espácio-temporal desses artistas. Tanto Poe quanto Guys estetizam o mundo de modo a transformar o resultado de suas impressões em verdadeiros documentos histórico-artísticos da realidade de seu tempo e das sociedades em que estavam inseridos.

Em linhas gerais, é possível afirmar que um mesmo procedimento estético-plástico atravessa a escritura de Baudelaire, em *O pintor da vida moderna,* bem como o conto de Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd,* e os croquis de Constantin Guys. Isso ocorre mediante um deslocamento metafórico dos níveis de escrita que obedece a certa circularidade: ensaio – poesia – pintura.

Essa operação é resultante, nos artistas[28], de uma real consciência da modernidade em que "[...] o espectador é sempre tradutor de uma tradução clara e inebriante". (BAUDELAIRE, 2006, p. 29). Assim, o processo de desrealização consiste em abstrair os estímulos oriundos da cidade e convertê-los em luminescências, em "[...] estímulos poéticos e vibrantes". (FRIEDRICH, 1978, p. 35).

É possível considerar que, para eles:

> A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. A modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês no qual 'o artista descobre e define o seu contrário' (COMPAGNON, 1996, p. 24).

Aquele dualismo da modernidade configura-se como uma insaciabilidade que o artista tem de si mesmo, quando confrontado com os antagonismos de sua época. A forma que ele encontra de deliberar sobre essa ausência de si é revelando, pela arte, o real-histórico sempre instável. Isso é conseguido à medida que examina esse real por meio de sua prosa poético-teórica e, ao mesmo tempo, desloca a realidade em função do mistério da linguagem, o que só a poesia é capaz de oferecer.

Em Baudelaire, articulam-se, num mesmo nível, a atividade crítica acerca do procedimento artístico e o próprio procedimento poético. Em *O Pintor da Vida Moderna,* o poeta (crítico) ocupa-se em dar a conhecer o papel de Constantin Guys como sendo o pintor que consegue, sem se deixar prender pelas amarras do retorno

[28] Logo adiante, será realizada, em efetivo, a aproximação entre os três artistas.

estéril e anacrônico à ‘superficialidade clássica’, captar a realidade do moderno século XIX francês em todas as suas nuances fugidias. Há nos escritos de Baudelaire uma “[...] modernidade poeticamente galvanizada”. (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Guys é o pintor que toma da realidade a beleza circunstancial constituída por elementos relativos. Esses elementos terminam também por relativizar a própria noção do ‘belo’ inscrita na modernidade. Assim, o estranho, o adverso, o violento, o excessivo e, por fim, o cotidiano circunstancial, emergem inscritos no poético-histórico e suspendem *aquela* noção de beleza cristalizada pelo Romantismo. É essa suspensão e uma concomitante relativização do conceito de belo que advém dela o que determina a identidade histórico-poética em Poe e Guys e no próprio Baudelaire.

No referido ensaio, Baudelaire atribui a Guys o epíteto de *homem das multidões*[29]. Ao fazê-lo surge também, e por apenas uma vez em todo o escrito, a referência direta ao conto de Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*.

> Lembram-se de um quadro (e um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula L’Homme des Foules (O Homem das Multidões)? Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 2006b, p. 17).

A partir daí, toda a essência d’ *O Pintor da Vida Moderna* caminha no sentido de alinhar Guys a Poe. Uma justificativa imediata (se é que se faz necessário) para isso seria o fato de que a escritura do conto obedece a uma técnica plástica que nos permite aproximá-lo de uma pintura (realista)impressionista à moda de Guys, tanto na temática quanto no procedimento técnico. Afora esta referência direta, outras não diretas[30] irão

[29] A referência surge no capítulo III de **O Pintor da Vida Moderna** (2006), intitulado de *O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança.*

[30] Dessas outras referências nos ocuparemos nos capítulos seguintes.

surgir no decorrer de todo o ensaio e reforçam a ideia da existência de uma constante invariável que aproxima o conto de Poe ao ensaio de Baudelaire e aos *croquis* de Guys.

É fundamental destacar que Baudelaire capta a essência convalescente do 'homem do mundo' de Poe e a atribui a Guys: "Imagine-se um artista que estivesse sempre, espiritualmente, em estado de convalescença e se terá a chave do caráter de G." (BAUDELAIRE, 2006b, p. 17). Para o poeta, é esse estado que dota o ser da capacidade de se apropriar das coisas, ou melhor, das impressões das coisas, em seu estado original. A convalescência, nesse sentido, é como se fora também o olhar da criança lançado sobre o mundo porque:

> O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto à [*sic*] alegria com que a criança absorve a forma e a cor. (BAUDELAIRE, 2006, p. 18. Grifos do autor).

É nesse ponto das considerações que se deve retornar, em definitivo, àquilo que se vem chamando de constante invariável – o realismo-impressionista – entre Guys e Poe. É relevante considerar, contudo, que o Impressionismo, na literatura, caracteriza-se pela representação subjetiva da realidade, mediante um conjunto de símbolos que interagem e corroboram para a manutenção do estado de suspensão dos sentidos. Essa é a condição do ser lançado no mundo, do homem do mundo que apreende esse mesmo mundo, atua em face dele e,

> [...] traduzindo fielmente as próprias impressões, marca com uma energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto (podem ser culminantes ou luminosos, do ponto de vista dramático), ou suas principais características, algumas vezes inclusive com um exagero útil para a memória humana; e a imaginação do espectador, submetendo-se por sua vez a essa mnemônica tão despótica, vê com nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito. [...]. (BAUDELAIRE, 2006, p. 30).

O "pintor-poeta" impressionista, o "escritor-pintor" impressionista[31] – homens do/no mundo – por sua vez, guardam o poético do histórico e acentuam a realidade mediante uma aparência momentânea. Desse modo, é válido compreender que nos dois artistas a ambientação impressionista construída num jogo de tons e sobretons, ora luminosos ora escuros, é responsável por traduzir as sensações e observações do espectador que, sem interrupções, decompõe e recompõe as cenas apresentadas como um *continuum* que é só devir. (Cf. BRAYNER, 1979a, p. 119-226 e 1979b, p. p.233-237; PLACER, 1962, p.21-23).

Na aproximação entre os *croquis* de Guys e a escrita de *The Man of the Crowd*, Baudelaire efetiva um procedimento semelhante ao adotado pelos dois artistas, o que parece fundamental ratificar: há no ensaio *O pintor da vida moderna* nuances de uma escrita impressionista.

Assim, o vagar, as pulsações de tons e cores, de luzes e sombras traduzem, na folha de papel e/ou na tela, as projeções de um sujeito observador com a plena consciência do transitório, do efêmero e do fugidio. Há em Guys, Baudelaire e Poe uma imediatez necessária ao poético-histórico (pintura e literatura) orientada pelo:

> [...] domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que "não se pode entrar duas vezes", [...]. Todo o método do impressionismo, [...], inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devir, não uma condição mas um processo. (HAUSER, 1995, p. 987. Grifos do autor).

A aplicação do método poético-plástico requer um sujeito observador. Ele será o responsável por traduzir as impressões da cidade, as suas marcas. Será também ele quem pontilhará o mundo de imagens fugidias transformadas mediante sua experiência estética. Esse sujeito envolver-se-á na experiência urbana e o que surgir dessa vivência se converterá num testemunho estetizado do real que se distancia de uma perspectiva pitoresca, posto que sua consciência esteja submetida ao poético-histórico.

O esforço desse sujeito observador será no sentido de traduzir, em matéria plástica, a dura opacidade da cidade, as sombras que nela se agitam e se esvanecem. Ocupando esse lugar estão Poe, Baudelaire e Guys que adentram o cotidiano urbano e

[31] Os dois epítetos - o "pintor-poeta" impressionista, o "escritor-pintor" impressionista – são de nossa autoria e fazem referências simultâneas a Constantin **GUYS** e Edgar Allan **POE**.

dão a conhecer a rotina dos homens que habitam a cidade e, com seus sentidos aguçados e vibrantes, 'pintam' esses indivíduos cujas imagens estão saturadas pela fumaça.

A figura do sujeito contemplador da modernidade surge alegorizada em Baudelaire na imagem da criança e do convalescente; essa mesma imagem surge em Poe:

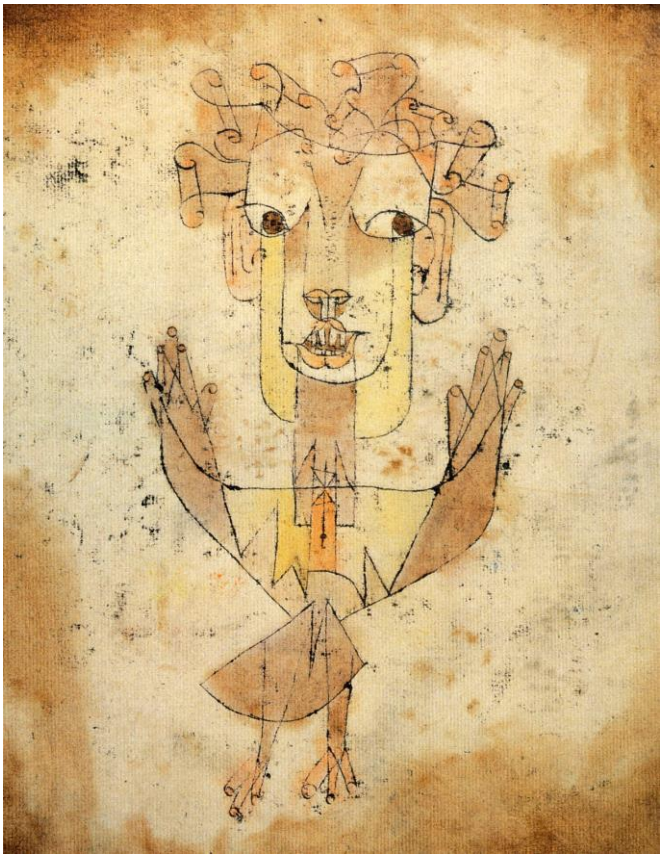
> Não faz muito tempo, quase ao findar de uma noite de outono, estava eu sentado diante da grande janela da sacada do Café D*** em Londres. Durante alguns meses estivera mal de saúde, mas me achava agora convalescente e, voltando-me as forças encontrava-me em uma daquelas felizes disposições que são tão precisamente o contrário do tédio; disposições da mais viva apetência, [...].[32] (POE, 1965, p. 392).

Esse ser convalescente, observador das cenas da vida moderna, é quem vislumbra por detrás da vidraça esfumaçada, mas é também aquele que se mistura à multidão e ela mesma torna-se o arquivo de suas impressões. Esse sujeito é o mesmo anjo benjaminiano que, melancólico, divisa o tempo da história e, impotente, não o consegue prender sob suas asas.

> O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1984, p. 226).

[32] "Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow window of the D*** Coffee-House in London. For some months I had been ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui—moods of the keenest appetency, [...]. " (Edgar Allan **POE**. *The Man of the Crowd*, 1840).

Fig. 12. *Angelus Novus.* Paul Klee, 1920. Nanquim, giz e aquarela sobre papel. 31,8 X 24,2 cm. Museu de Israel, Jerusalém.



O anjo de olhos arregalados prefigura o homem moderno, o artista moderno que, ao contemplar a cidade, ao contemplar o mundo, deve falar poeticamente para a história sobre as coisas que ela não viu, sobre as coisas que não vingaram porque não haviam ainda encontrado espaço nela. O anjo e o poeta encontram seu correspondente metafórico imediato em *O Albatroz,* poema de Baudelaire.

O Albatroz[33]

[33] ***L'Abatros***
(Baudelaire)

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côte d'eux.

(Por Ivan Junqueira)

[...]

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

O que sobra na história e o que sobra da história são ruínas que se oferecem a uma nova interpretação. O testemunho do observador é solitário, triste, divagante, porém sublime. (SEVCENKO, 1995, p. 21). É vivência que só a arte pode dar a conhecer. Ele há de povoar a sua solidão com as imagens da cidade e, por ser um observador apaixonado, as imagens fugidias do mundo traduzirão a sua memória e a sua consciência, também evanescente e diletante, na própria arte.

Esse sujeito surge inconteste, envolto na bruma que se dissipa ora ou outra para dar espaço às luzes infernais da cidade. É dela que ele quer absorver a beleza equívoca da modernidade. As figuras do anjo, do convalescente e da criança coadunam com a figura do *flanêur*. Ambos, espíritos divagantes, imagens dialéticas que condensam e presentificam a aura da *modernité*.

A ociosidade desses seres melancólicos, sintetizados na figura do *flanêur* constitui-se como um paradoxo, respaldo num certo "excesso de ética produtiva" (cf. WHITE, 2001, p. 48) cujo lugar é a cidade. Assim:

> A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são escrivaninhas onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Ce voyage ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-guele,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Que hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

O movimento ondulante e fugidio do espaço do *flanêur* requer uma obediência à impressão e há uma necessidade fremente de absorver a cor geral, os contornos, as silhuetas da cidade e dos objetos que a constituem. Assim, a tradução poético-plástica da cidade é atravessada por uma intensidade carregada por sombras que de vez em quando são invadidas por uma maior ou menor luminosidade. Há nos três objetos – no ensaio, no conto e nas telas – um amálgama de imagens dissonantes. Estas imagens que conseguem:

> [...] juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. Extraídas da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam na metamorfose lírica, antídotos contra o vício da banalidade. (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Em *The Man of the Crowd*, nos croquis de Guys e em Baudelaire há *flanêurs* impressionistas e as imagens instáveis e fugidias, características da modernidade e vivenciadas pelos sujeitos 'perambulantes', configuram-se não apenas como meras imagens enevoadas de Londres e Paris, mas como produtos poéticos resultantes de um estado de metamorfose. O que ocorre é que estas imagens são destituídas do peso que possuem para representarem, no ato da escrita em Baudelaire e Poe e no ato da pintura em Guy, algo para além de si mesmas, para além da pintura e da literatura.

Por outro lado, as imagens condensam o estado de espírito comprometido com uma época, uma vez que: "A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. " (BAUDELAIRE, 2006b, p. 25). No conto de Poe, a voz narrativa:

> [...] transmite ao leitor uma sensação de estranheza e desconforto, na medida em que descreve situações familiares aos habitantes de uma grande cidade, arrastando-as porém a uma profundidade de penetração nos desvãos do cotidiano que ultrapassa demais a superficialidade com que os olhares comumente percorrem a fisionomia das metrópoles. (SEVCENKO, 1985, p. 73).

Esse é o objetivo da arte: dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, como indefinição por meio do que a percepção se prolonga e o que era no mundo prosaico o *mesmo* passa a ser no poético-plástico o *outro* sempre renovado, como devir. (Cf. CHKLOVSKI, 1976, p. 45). Essa é a síntese da transitoriedade que as

imagens condensam. O instante e a sua imediata passagem revelam-nas vivas, elas que irão saciar os ‘andarilhos’ e que se constituem como um verdadeiro sistema plástico sobre o qual vai atuar a figura arquetípica do *flanêur*.

O olhar do sujeito observador será atingido em cheio pela saturação dos tons e cores e pela incidência de uma luminosidade também fugidia. As imagens da cidade são corpos de luzes fugazes que irão alimentar as visões do artista na modernidade e que tipificam suas *performances* criativas. A história deve surgir nelas e delas fazer emanar suas contradições e ambiguidades.

Em Guys, a mulher que passa – em *Jovem Mulher Levantando a Saia e Caminhando para a Esquerda* – deixa entrever traços de um iluminador que não ostenta uma religião do excesso de cores e formas.

Fig. 13. *Jovem Mulher Levantando a Saia e Caminhando para a Esquerda*. Constantin Guys, s./d. Aquarela e lápis cinza, 21 X 31 cm.



A fluida distribuição do amarelo no sobretudo da figura da mulher e no laçarote da cabeça permite um ressarcimento da falta de cores no restante da imagem. A iluminação, privilegiada pelo tom do amarelo, resvala na sombra da mulher projetada na parede. O ponto de luz marcado por esta cor é responsável por fazer com que a composição de traços difusos ganhe um relevo a cujas sombras não seja dado tanto destaque. A resultante desse efeito é uma figura formada por traços líquidos intensificados e definidos pela iluminação oriunda do amarelo.

Em *Jovem mulher levantando a saia e caminhando para a esquerda* a fonte de luz, escolhida com cuidado, encontra lugar entre os sombreados do desenho que são amenizados pelo contraste quente da cor, fazendo surgir uma "[...] fantasmagoria extraída da natureza". (BAUDELAIRE, 2006b, p. 24). Por trás das sombras ou fundindo-se a elas, surge a cor dominante a revelar o impressionismo poético de Constantin Guys cuja imprecisão produzida revela uma teorização racional e histórica acerca do belo na modernidade. A percepção do artista, suas sensações não escapam do movimento da história, uma vez que: "O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas historicamente". (BENJAMIN, 1994a, p. 169).

Assim, a relativa alteração da iluminação atenua a acromia característica dos *croquis* e a sua leveza encontra um correspondente metafórico imediato no plano poético propriamente dito, o que pode ser visto no poema de Baudelaire, *A Uma Passante*.

A Uma Passante[34]

[34] ***A Une Passante***
(Baudelaire)

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur
[majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

(Por Ivan Junqueira)

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia.
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... E a noite após? — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

Em *Esquisse,* o sentido literal de *croqui* como rascunho ou esboço parece ganhar um respaldo maior. Há, sim, um efeito de instantaneidade, de rapidez do registro da cena privilegiado pela escolha do material. O velino, substância sobre a qual a aquarela se dissolve de modo irregular devido a não porosidade de sua superfície, garante a fluidez da representação, a leveza dos traços e o "frenético alarido" dos folhos da saia.

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais
[peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Fig.14. *Esquisse*. Constantin Guys, s/d. Aquarela, lápis sobre velino. 28,9 cm X 19,6 cm.



O registro da técnica (impressionista) empregada por Guys é sistematizado no relato de Baudelaire:

> Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta. (BAUDELAIRE, 2006, p 23-4).

O esboço de Guys não se caracteriza – assim como se caracteriza qualquer esboço – como um passo prévio de uma etapa posterior mais elaborada, ele é, sim, "[...]

o resultado de uma percepção *infantil*, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua". (BAUDELAIRE, 2006, p 24).

Baudelaire, ao escrever o longo ensaio, metaforiza no ato de sua escrita o mesmo impressionismo-histórico que vimos afirmando haver em Guys e em Poe. Toda a escritura de *O pintor da vida moderna* surge diante dos olhos do observador envolta em sombras de onde inusitadamente surgem "[...] eflorescências luminosas" (BAUDELAIRE, 2006, p. 69) e "[...] raios de luz que cortam a obscuridade como golpes de sabre". (BAUDELAIRE, 2006, p. 69).

Para o observador de Poe é fundamental abrir caminhos por entre a fumaça das ruas que lhes possibilitem vislumbrar a cor e o contorno em meio às sombras: "[...], mas os raios dos lampiões a gás, fracos a princípio, na sua luta com o dia moribundo, tinham agora tomado ascendente, por fim, e lançavam sobre todas as coisas um clarão espasmódico e lustroso. Tudo era negro, mas esplêndido"[35]. (POE, 1965, p. 395).

As nuances quentes surgem incólumes a colorir a cidade. Os mesmos contornos são absorvidos pela vivacidade dos movimentos em *Deux jeunes espagnoles.* O tom acobreado dominante funde-se ao azul escuro e incandescente dos xales. O feixe de luz incide de cima para baixo sobre os adereços que, quase se deixando cair, com leveza envolvem os ombros das mulheres.

[35] "[...] but the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and garish lustre. All was dark yet splendid [...]. " (Edgar Allan **POE**. *The Man of the Crowd*, 1840).

Fig. 15. *Deux Jeunes Espagnoles*. Constantin Guys, s/d. Pena, tinta lavada e aquarela, sem medidas especificadas.



A leveza dos contornos e o movimento que advêm dela impedem que seja dada uma atenção maior aos detalhes que figurativizariam as faces das duas mulheres; aliás, isso pouco importa. É a ascendência da indefinição dos traços que faz reverberar a imagem leve das figuras, e o que é de fato visível se constitui pela ação inscrita nos movimentos dilatados das saias, dos xales e dos passos dados pelas mulheres. É essa dilatação de movimento, advinda dos traçados, que provoca a sensação da mais extrema substância das cores e da realidade figurada na tela.

Os tons plúmbeos constituem-se nessa pintura, em especial, como uma extensão tangente da modernidade e a sua dissipação luminosa em sobretons acobreados faz esmaecer o peso férreo que estas cores poderiam sugerir. A bruma fusiona-se aos tons áureos de onde surgem as imagens dos passantes. Um fundo mágico e reluzente deixa-

os entrever e os vapores misturados às cores revelam os tipos mais variados de transeuntes. A multidão devolve para o *flanêur* a imagem da qual ele necessita, não como mero observador, mas como "[...] homem do mundo e de tudo o que ele lhe sugere de eterno." (BAUDELAIRE, 2006, p. 15).

A descrição das cenas retratadas por Guys, feita por Baudelaire em *O pintor da vida moderna* revela a natureza impressionista do próprio texto: "Mas a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades. Os revérberos se sobressaem sobre a púrpura do poente." (BAUDELAIRE, 2006, p. 23). Em Poe, a noite é o filtro por meio do qual a percepção irá mediar a duração silenciosa de um perscrutar clandestino: "À proporção que a noite se adensava, mais profundo se tornava para mim o interesse da cena [...]. " [36] (POE, 1965, p. 395). A opacidade dos tons da noite revela o potencial absoluto do *flanêur* que ora ou outra terá sua visão modificada pelas variações e reflexões desses mesmos tons.

Em *The Man of the Crowd*, Poe classifica os transeuntes em vários tipos. São seis os grupos que vemos serem descritos pelo narrador-*flanêur*: o grupo dos transeuntes em massa, para o qual é lançado um olhar generalizante; a tribo de funcionários e suas subdivisões; a raça dos batedores de carteira; o grupo de jogadores; o grupo de cavalheiros que viviam à custa da própria finura (almofadinhas e militares) e, por último, um grupo que suscitava "[...] especulações mais profundas e sombrias: mocinhas modestas, outras mundanas, judeus, fanfarrões, velhas enrugadas..."[37] (POE, 1965, p. 393-4).

---

[36] "As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Man of the Crowd*, 1840).

[37] "Very often, in company with these sharpers, I observed an order of men somewhat different in habits, but still birds of a kindred feather. They may be defined as the gentlemen who live by their wits. They seem to prey upon the public in two battalions- that of the dandies and that of the military men. Of the first grade the leading features are long locks and smiles; of the second, frogged coats and frowns.
Descending in the scale of what is termed gentility, I found darker and deeper themes for speculation. I saw Jew pedlars, with hawk eyes flashing from countenances whose every other feature wore only an expression of abject humility; sturdy professional street beggars scowling upon mendicants of a better stamp, whom despair alone had driven forth into the night for charity; feeble and ghastly invalids, upon whom death had placed a sure hand, and who sidled and tottered through the mob, looking every one beseechingly in the face, as if in search of some chance consolation, some lost hope; modest young girls returning from long and late labor to a cheerless home, and shrinking more tearfully than indignantly from the glances of ruffians, whose direct contact, even, could not be avoided; women of the town of all kinds and of all ages- the unequivocal beauty in the prime of her womanhood, putting one in mind of the statue in Lucian, with the surface of Parian marble, and the interior filled with filth- the loathsome and utterly lost leper in rags- the wrinkled, bejewelled, and paint-begrimed beldame, making a last effort at youth- the mere child of immature form, yet, from long association, an adept in the dreadful coquetries of her trade, and burning with a rabid ambition to be ranked the equal of her elders in vice; drunkards

Todos os tipos, iluminados drasticamente, compõem o real da história, e o caráter geral da multidão provoca no leitor o desejo de se precipitar em busca de um rosto conhecido. A luz é furtiva e os traços do que se pensa avistar surgem trêmulos e ondulantes. Em meio à sonoridade absurda da cena destacam-se as imagens indefinidas. Poe faz os riscos fugidios se infiltrarem por entre as palavras e todas elas são contornos de uma realidade que não se deixa entrever com facilidade.

Quando a cor vem à consciência, surge acompanhada da história e salta da tela ou da folha de papel. Ela restaura a revelação da impressão fugidia da materialidade daquilo que é inefável: a modernidade. A palavra é potencializada por um cromatismo incessante que nos remete ao mesmo espaço perceptivo do narrador.

> Os estranhos efeitos de luz obrigaram-me a um exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que aquela profusão de luz fugia diante da janela me impedisse de vislumbrar mais de um rosto, parecia-me que, no meu particular estado mental de então, podia freqüentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.[38] (POE, 1965, p. 395).

A unidade dos objetos representados surge em Poe e Guys redimensionada à medida que a associação de imagens se presta a trazer de volta um pensamento histórico corporificado na substância plástica. A corporificação acontece no nível da indeterminação e da imersão cromática e é essa que explicita e tematiza o regime deslizante e saturado da modernidade.

Os tipos mencionados no conto de Poe podem ser percebidos no quadro de Guys, *Na Rua*. A aproximação proposta aqui diz respeito aos procedimentos plásticos

---

innumerable and indescribable- some in shreds and patches, reeling, inarticulate, with bruised visage and lack-lustre eyes- some in whole although filthy garments, with a slightly unsteady swagger, thick sensual lips, and hearty-looking rubicund faces- others clothed in materials which had once been good, and which even now were scrupulously well brushed-men who walked with a more than naturally firm and springy step, but whose countenances were fearfully pale, and whose eyes were hideously wild and red; and who clutched with quivering fingers, as they strode through the crowd, at every object which came within their reach; beside these, pic-men, porters, coal-heavers, sweeps; organ-grinders, monkey-exhibitors, and ballad-mongers, those who vended with those who sang; ragged artizans and exhausted laborers of every description, and all full of a noisy and inordinate vivacity which jarred discordantly upon the ear, and gave an aching sensation to the eye." (Edgar Allan **POE**. *The Man of the Crowd*, 1840).

[38] "The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years. " (Edgar Allan **POE**. *The Man of the Crowd*, 1840).

utilizados. O pintor adota um processo de iluminação contínua e de dissolução e fusão concomitante de tons que pode também ser percebido em Poe: “Mas, ao escurecer, a multidão, de momento a momento, aumentava, e, ao mesmo tempo em que as luzes foram acesas, duas densas e contínuas marés de povo passavam apressadas diante da porta.”[39] (POE, 1965, p. 392).

Há na tela e na cena narrada um fluxo de cor e de sombra, o que chamamos de iluminação contínua que, de forma gradativa, se estende. Alternam-se nuances que apreendem o movimento intenso da cena. Assim, à esquerda da tela as três figuras escuras e densas contrapõem-se de imediato à claridade e à liquidez que envolvem as figuras da direita. Afunila-se um corredor iluminado(r) que condensa o ponto de luz e por onde a massa deve seguir.

As cores aplicadas à imagem apresentam-se dispostas obedecendo ao mesmo fluxo contínuo do movimento de ida e vinda dos passantes. A contiguidade dessas cores metaforiza em grande medida a continuidade dos movimentos dos olhos do observador sobre a espacialidade da tela.

[39] “But, as the darkness came on, the throng momently increased; and, by the time the lamps were well lighted, two dense and continuous tides of population were rushing past the door.” (Edgar Allan **POE**. *The Man of the Crowd*, 1840).

Fig. 16. *Na Rua.* Constantin Guys, s/d.. Óleo sobre tela, 34 X 42 cm.



O caráter material e figurativo da cena pintada em Guys e narrada em Poe parece escapar e o observador é impelido, por suas impressões e por uma necessidade natural, à busca de detalhes que surgem diluídos no corpo da cena. Em *Na rua,* a saia vermelha, o chapéu alaranjado e o grande laço azul ricamente iluminado rivalizam com toda a força dramática do verde azeitonado. A fluidez e a densidade alternam-se para evidenciar a instantaneidade do cotidiano moderno, e a inequívoca beleza surge desarvorada no caos citadino e é quando o brilho de todas as coisas se deixa entrever.

Em Baudelaire, Guys e Poe, o pictórico impressionista coloca em evidência uma parcela do mundo organizada mediante uma dimensão perceptiva dinâmica da realidade em que estão inscritos. As articulações plásticas provenientes de suas diferentes atuações no campo da linguagem revelam a espacialidade fugidia da história que está sempre por se renovar, e as imagens que surgem nas consciências desses artistas e delas emanam como corpos de luz dão a conhecer a identidade de uma época.

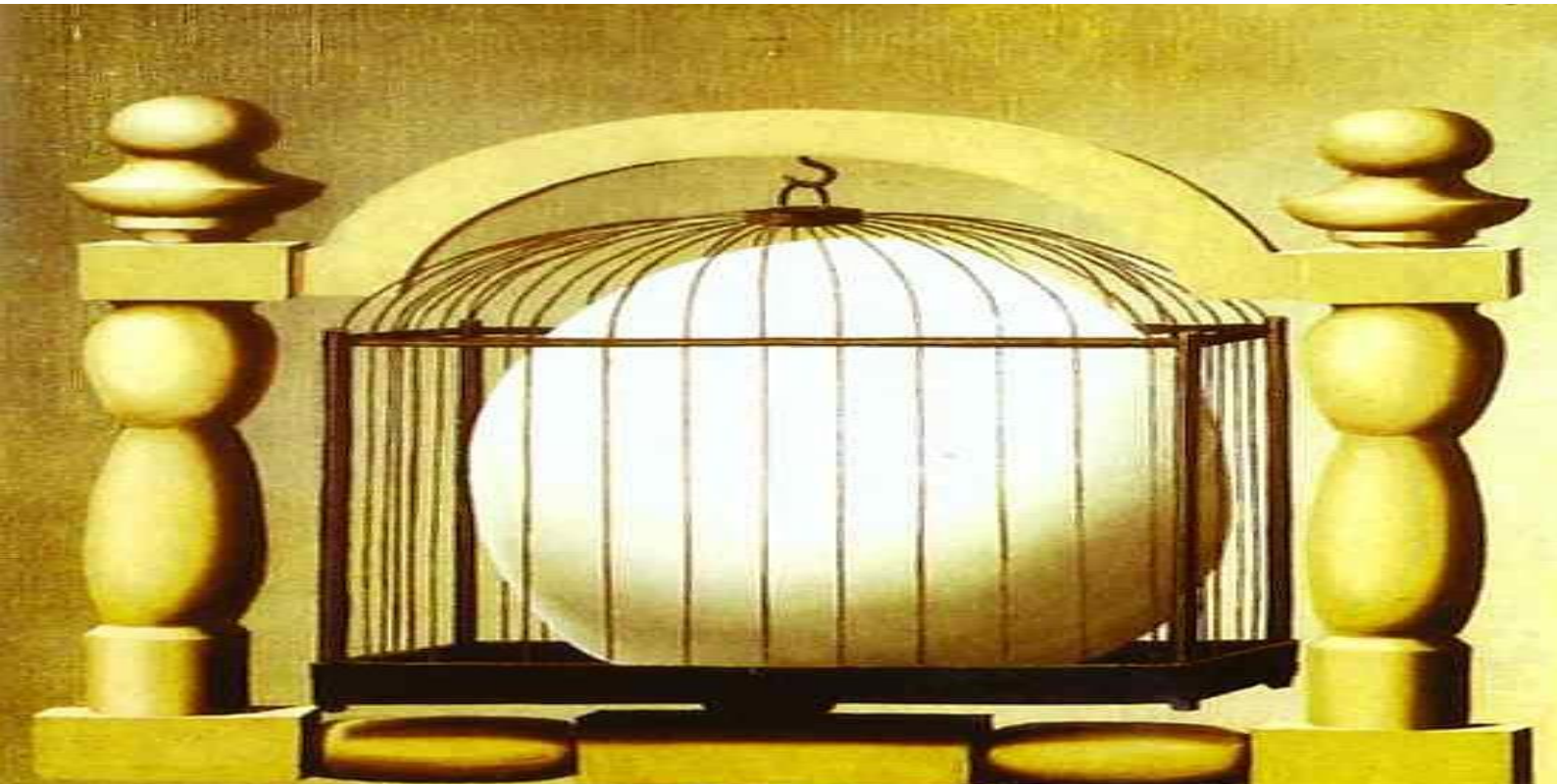
CAPÍTULO 2

A *MÍMESIS*: ENTRE DOIS DOMÍNIOS METAFÓRICOS DISTINTOS

Uma noite acordei num quarto onde fora colocada uma gaiola com um pássaro a dormir lá dentro. Um tremendo erro fez com que eu visse um ovo na gaiola, em vez do pássaro adormecido. Entendi então um novo e espantoso segredo poético, porque o choque que senti foi provocado exatamente pela afinidade dos dois objetos — a gaiola e o ovo — um com o outro, enquanto anteriormente este choque fora causado por eu ter juntado dois objetos que não estavam relacionados.

(*In* : **O Pensamento Tornado Visível**. René MAGRITTE *apud* Marcel PAQUET, 2000, p.26).

Magritte. *Les Affinités Électives*, 1933.



SÍNTESE DO REFERENCIAL TEÓRICO ESPECÍFICO PARA O CAPÍTULO 2

(Segundo a ordem de registro dos títulos no corpo do **Capítulo 2**)

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa** (Tomo I). Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

FOULCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOULCAULT, M. **Isto Não é um Cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOULCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa Demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 2002.

CORTÁZAR, Julio. O Sentimento do Fantástico. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974c.

SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In: POE, Edgar Allan. **Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe.** Tradução de José Paulo Paes. SP: Círculo do Livro, 1987.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Surrealismo e Esoterismo. In: GUINSBURG, J. & LEINER, Sheila (Orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____. Intertextualidade. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

COHN, Dorrit. Métalepse et mise en abyme. In: **Métalepses:** Entorses au pacte de la représentation. Ed. John Pier and Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa:** ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito.** Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A Ponta do Novelo**: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

SCHEICK, William J. The Geometric Structure of Poe's "The Oval Portrait". In: **Edgar Allan Poe Studies.** Old Series. Vol I, June, 1978.

CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos Parques. In: _____. **Final do Jogo.** Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão Cultural, 1974a.

MENDILOW, A. A. As Artes Temporais e Espaciais. In: _____. **O Tempo e o Romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

CORTÁZAR, Julio. Do Conto Breve e seus Arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974b.

CORTÁZAR, Julio. O Sentimento do Fantástico. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974c.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIDE, André. **Os Moedeiros Falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987

BARTHES, R. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão.** Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

DELEUZE, G. **A Dobra:** Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

CHKLÓVSKI, V. A Arte como Procedimento. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antonio Carlos Hohlfeldt. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura** – formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LEIBNIZ, G. W. **A Monadologia e Outros Textos**. Tradução e organização de Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

RICOEUR, P. **A Metáfora Viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

GOETHE, J.W. **As Afinidades Eletivas**. Tradução de Erlon José Pascoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico y Crítico de la Filosofia.** Vol. I. Buenos Aires: El Ateneo, 1953.

HEIDEGGER, Martin. **A Determinação do Ser do Ente segundo Leibniz.** Coleção Os Pensadores. Tradução e Notas de Ernildo Stein. São Paulo, Editora Abril cultural, 1979.

SPINOZA, Benedictus de. **Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética; Tratado Político; Correspondência / Baruch de Espinosa**. Coleção Os Pensadores. Seleção e tradução de textos de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

II- A *MÍMESIS:* ENTRE DOIS DOMÍNIOS METAFÓRICOS DISTINTOS

A natureza e a espécie da imitação na poesia e na pintura de Edgar Allan Poe e René Magritte estruturam-se mediante o agenciamento dos fatos estéticos orientados pela tríade completude, totalidade e extensão apropriada. A ambos é possível conferir – observando-se as peculiaridades da aplicação dos conceitos – aquilo a que Aristóteles, no capítulo X e XIII da *Arte Poética*, chamou de "estrutura desdobrada" e "fábula complexa".

Não há nada em Poe e Magritte que se situe fora de um sistema cujo esqueleto inteligível se deixa sempre à mostra, ainda que suas unidades se diluam no prazer da representação. Esse esqueleto inteligível, que se mostra na ausência ou na presença do ato representativo é, em Edgar Allan Poe, sobretudo, n'*A Filosofia da Composição*[40], e em René Magritte a elaboração de uma *teoria da referência*, materializada em superestruturas, na repetição de temas e motivos.

Há, a bem da verdade, nos dois, um estado de repetição ou, se for mais adequado, um estado de constância no *ato representativo*, cuja *U*nidade é sempre deslocada, mas nunca desfeita. Os deslocamentos de sentidos são partes essenciais do processo mimético e as alterações sensíveis que ocasionam na estrutura *una* de suas artes corroboram, sem dúvida, para a manutenção da unidade do *ato* representativo.

O ato poético é Matéria "na sua absoluta e extrema *Simplicidade*"[41] (POE, 1999, p. 205); é, ao mesmo tempo, a Revelação do Ato Criador Divino[42] e Produto da Própria

[40] O mesmo caráter é encontrado em *O Princípio Poético*, n'*Análise Racional do Verso* e em *Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual* (Edgar Allan **POE**).

[41] "[...] in its absolute extreme of Simplicity." (Edgar Allan **POE**. *Eureka*: *essay on the material and spiritual universe*, 1848).

[42] "[...] I felt Simplicity to have been the characteristic of the original action of God: [...]". (Edgar Allan **POE**. *Eureka*: *essay on the material and spiritual universe*, 1848).

Criação, é **α** e **Ω**. A compreensão da Criação é, portanto, o ato ordenador da linguagem poética como forma *U*na. Nesse ato a Razão abstem-se da paixão e [a razão]:

> [...] voa, imediatamente, para a Imparticularidade – para uma partícula, uma partícula *única*, uma partícula de uma única espécie, de um caráter *único*, de uma *única* natureza, de um *único* tamanho, de uma *única* forma, uma partícula, por conseguinte, "*sem* forma e vazia", uma partícula, positivamente uma partícula, sob todos os aspectos, uma partícula absolutamente única, individual, indivisa, mas não indivisível somente, porque Aquele que a *criou*, por força de Sua Vontade pode, sem dúvida alguma, dividi-la por um ato infinitamente menos enérgico dessa mesma Vontade.[43] (POE, 1999, p. 205. Grifos do autor).

Em Edgar Allan Poe, os ensaios e os textos poéticos[44] revelam um estado de espírito criador itinerante e marcado por três fases potenciais do ato (mimético) representativo: *apreender*, *concluir* e *reconhecer* a forma poética. São esses três estágios aristotélicos que caracterizam no poeta o prazer da criação e ratificam a existência de um procedimento argumentativo retórico-poético, uma pedagogia do ato criador balizada na necessidade, na causalidade e na universalização. Esses três elementos constituem a completude e a unidade da obra poética, cujo maior traço é a conexão interna.

A virtude estética em Poe está no equilíbrio perfeito entre o criador (ensaísta) e o imitador (poeta), quando uma teoria da imitação configurada nos ensaios se dilui no corpo dos contos e poemas e se manifesta como prazer do reconhecimento, como o próprio "[...] conceito prospectivo de verdade, segundo o qual inventar é redescobrir". (RICOEUR, 1994, p. 71). Nesse sentido, apreender e *compreender* o poético ocorre ao mesmo tempo que *sentir*[45] o poético.

É em *Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual* que se encontra estabelecido o verdadeiro desígnio do poeta: "[...] tirar a variedade da unidade, a

---

[43] "Here the Reason flies at once to Imparticularity - to a particle - to one particle - a particle of one kind - of one character - of one nature - of one size - of one form - a particle, therefore, "without form and void" - a particle positively a particle at all points - a particle absolutely unique, individual, undivided, and not indivisible only because He who created it, by dint of his Will, can by an infinitely less energetic exercise of the same Will [...]. " (Edgar Allan **POE**. *Eureka*: *essay on the material and spiritual universe*, 1848).

[44] À expressão "textos poéticos" devem ser agrupados, além dos poemas, os contos.

[45] A diferença entre *compreender* o poético e *sentir* o poético é estabelecida por Edgar Allan **POE** em *O Princípio Poético.*

diversidade da similaridade, a heterogeneidade da homogeneidade, a complexidade da simplicidade; em resumo, a maior multiplicidade possível de *relações da Unidade* acentuadamente irrelacionada. ”[46] (POE, 1999, p. 207. Grifos do autor).

Esse desígnio foi reconhecido por Magritte como se fora seu também e não parece possível deixar de associar o princípio de Poe à prática de Magritte de *unidade* e *dispersão* conformada às diversas repetições de temas e motivos. De tal sorte, afigura-se uma constância que garante a complexidade da “estrutura desdobrada” e da “complexidade da fábula” no poeta e no pintor e estabelece a natureza peculiar de suas práticas miméticas.

Nesse sentido, é lícito admitir a existência de traços de um procedimento analógico que subjazem a uma complexa rede de relações homológicas entre os escritos de Edgar Allan Poe e as telas pintadas por René Magritte, para o que concorre a necessidade da manutenção dos postulados da referência metafórica entre os dois artistas.

A partir do pressuposto, tencionamos, de agora em diante, modalizar os níveis de gradação entre a ordem estrutural e a ordem temática e assim, avaliar e, posteriormente, combinar as formas de uso da metáfora, de modo a identificar seus efeitos, tais como *analogia, homologia*, semelhança/identidade e dessemelhança, entre o princípio poético de Edgar Allan Poe e as telas de René Magritte.

2.1: A *mímesis* em Edgar Allan Poe e em René Magritte

A ação mimética em Edgar Allan Poe e René Magritte surge atravessada por uma competência significativa do fazer arte, a que Paul Ricoeur (1994, p. 89) chama de *compreensão prática.* Essa compreensão, em ambos, caracteriza-se pelo domínio das estruturas conceituais que dão corpo ao conjunto dos poemas, dos contos, dos ensaios e das telas. Desse modo, manifesta-se, nos *Ensaios* de Poe e na repetição de temas nas

[46] “[...] the design of variety out of unity - diversity out of sameness - heterogeneity out of homogeneity - complexity out of simplicity - in a word, the utmost possible multiplicity of relation out of the emphatically irrelative One. (Edgar Allan **POE**. *Eureka*: *essay on the material and spiritual universe*, 1848).

pinturas de Magritte, conforme já aludido, uma fenomenologia explícita e/ou implícita do ato de fazer.

Nesse sentido, a fenomenologia arquiteta-se sob uma dupla modalidade que, por sua vez agencia, de um lado, a estrutura metalinguística assinalada por uma ordem de "próprio conhecimento da produção" (COSTA LIMA, 1980, p. 180); do outro, manifesta a *estese* de um estado de coisas que se presta a provocar a ampliação do real mediante o avizinhamento das "semelhanças"[47], quando da concepção e/ou da percepção da obra de arte.

No primeiro caso, cumpre-se um processo mimético por meio do qual o *Ser da Arte* surge prefigurado e sua realidade manifesta-se pela articulação de uma gama de "similitudes"[48] que agrega uma potência capaz de suspender ou até desfazer os referentes assinalados no *mímema*. Aqui as unidades daquilo que também é visível (mas que demora a se mostrar) são tematizadas em nível paradigmático. (Cf. COSTA LIMA, 1980, p. 233).

No segundo caso, as "semelhanças" (referenciais por natureza) são responsáveis por operar um certo nível de transparência dos sentidos quando, ao contato com a obra, o observador supõe já compreendê-la sem necessariamente ponderar acerca do que significa "compreender" uma obra de arte, para o que corrobora já haver uma percepção fundada em certo grau de convenção sociocultural. Nesse nível, todas as diferenças são negadas ou escondidas em função da aceitação do *mímema*. Agora, a operação mimética ocorre em nível sintagmático. (Cf. COSTA LIMA, 1980, p. 233).

O efeito formado pela dupla articulação funde-se no ato efetivo da percepção numa única emoção marcada pelo ato da "refiguração" (RICOEUR, 1994, p.117), posto que seja, afinal, nesse momento que a obra se dá por concluída. A ação ocorre num espaço-tempo intersectivo em que e quando o mundo da representação e o mundo do sujeito articulam-se em função de um movimento circular cujo destino é o retorno às semelhanças. Da opacidade à transparência, tudo volta a ser igual. A criação desse "espaço transparente" (COSTA LIMA, 1980, p. 66) não é desafetada, embora haja uma

[47] Unidades do visível (imediato) tematizadas em nível sintagmático. (Cf. COSTA LIMA, 1980, p. 233).

[48] Unidades do visível (propínquo) tematizadas em nível paradigmático. A pressuposição formulada aqui diz respeito à diferença entre "semelhança" e "similitude" apontada por Michel **FOUCAULT** em *As Palavras e as Coisas* e em *Isto não é um Cachimbo*.

ilusão por parte do observador de que ele detém o conhecimento sempre original do mundo, dos rudimentos que o próprio mundo e a história lhe oferecem.

O que se mostra ao cabo de tudo é um conjunto articulado de *Totalidades Unas* cuja relação é de pressuposição e transformação. Desse modo, a compreensão do fazer marcada nas produções dos dois artistas tem seu correlato direto na compreensão de uma Unidade subsequente: a própria obra de arte.

A tipologia mimética é marcada por uma relação dupla, cuja origem e fim já não se pode mensurar, tendo em vista que os postulados de autorreferência entre uma estrutura e outra regulam os termos da *mímesis*. Daí podermos dizer que um conto escrito por Edgar Allan Poe é também um documento teórico acerca da arte e, do mesmo modo, dizer que as telas pintadas por Magritte potencializam uma ação metaplástica em torno da pintura.

É assim que se coadunam pressuposição e transformação cujo alicerce é metafórico-referencial. Ao pressupor e transformar o discurso, o Acontecimento se completa e a linguagem é levada a vivenciar uma nova experiência em Si-mesma. Essa experiência, assim como qualquer outra,

> [...] possui ao mesmo tempo um contorno que a cerca e discerne e ergue-se sobre um horizonte de potencialidades que constituem seu horizonte interno e externo: interno, no sentido de que é sempre possível detalhar e precisar a coisa considerada no interior de um contorno estável; externo, no sentido de que a coisa visada mantém relações potenciais com uma coisa totalmente diversa. (RICOEUR, 1994, p. 119).

Ao pressuporem uma poética de seus fazeres, Poe e Magritte atestam uma alteridade da linguagem sobre si mesma. Assim, o texto ensaístico ou poético, a pintura da pintura ou a pintura do poema voltam-se sobre o seu contorno estável e vislumbram o mundo de Ser-Outro obedecendo ao seu desígnio de referente metafórico de um discurso.

Assim, *The Philosophy of Composition* (1846) bem como os demais ensaios[49] constituem-se como discursos articulados em torno de um fim que, ao pré-compreenderem a ação poética descrevendo a sua semântica e a sua simbólica, retêm-na

[49] Sobretudo *Eureka: Eureka*: *essay on the material and spiritual universe* (1848) **e** *The Poetic Principle* (1849).

em Si-mesmo. É sobre a pré-compreensão do fazer, sobre a descrição das heterogeneidades que o caracterizam, sobre o esperado e o inesperado (diria Cortázar, os incidentes) que se ergue toda a mimética textual. Os escritos ensaísticos de Poe admitem-se pensar sobre si mesmos, mediante o ato de tecer uma poética *Outra*.

Sob essa perspectiva, o que é interpretado interpreta a si mesmo, numa circularidade *forevermore*: o interpretado e o que interpreta são, ao mesmo tempo, derivações e um retornar a Si. A ação mimética postula em Poe e Magritte um arranjo configurador e é esse traço que caracteriza, de modo definitivo, nos dois artistas, a historiografia de suas poéticas.

Não é possível, contudo, compreender a série de *Acontecimentos* em Poe e Magritte sob o ponto de vista de uma "dimensão episódica" (cf. RICOEUR, 1994, p. 105) porque esta não permite uma reversibilidade temporal necessária à compreensão da ideia de Unidade nos dois artistas. A "dimensão configurante" (cf. RICOEUR, 1994, p. 105), ao contrário, possibilita uma sucessão num antes e depois adequada à característica reflexiva comum ao poeta e ao pintor.

Se por um lado, em Poe, o discurso ensaístico torna presente o próprio poema[50], revela a sua referência e o temporaliza mediante uma união entre naturezas distintas, por outro, em Magritte, o mesmo ocorre de maneiras várias, visto que a pintura temporaliza a fotografia, ou o poema, ou o conto, ou a escultura. Há a refiguração da experiência, a sua exibição sob outra forma.

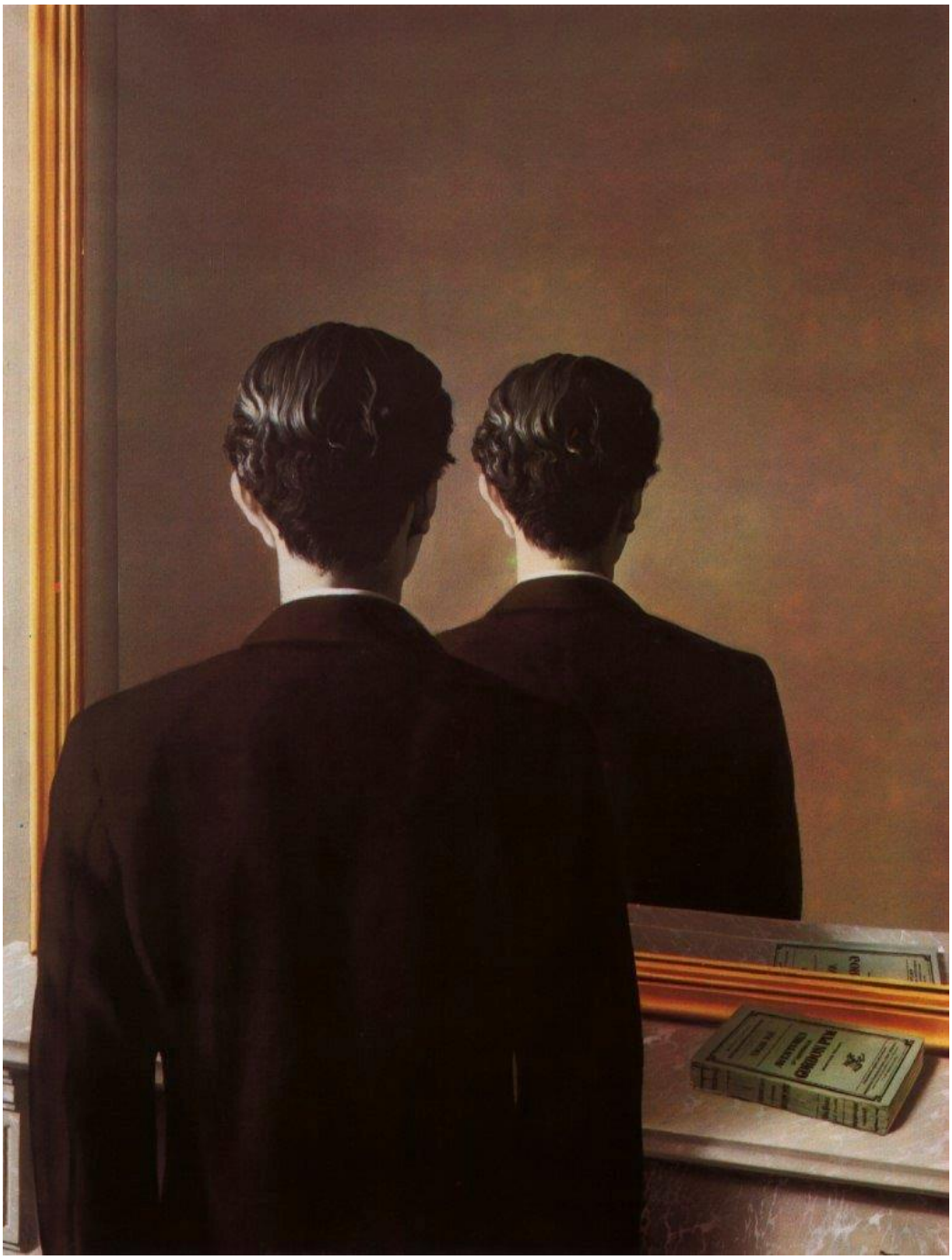
De um modo ou de outro, a ação mimética efetiva é marcada por uma interseção entre mundos distintos e essa interseção é responsável por correferenciar o próprio ato poético-plástico e revelar uma "síntese do heterogêneo". (Cf. RICOEUR, 1994, p. 104). A distinção dos mundos em dimensões sucessivas cujo fim é o poético e/ou o plástico *em-si-mesmos* converte um paradoxo formal em uma dialética da Totalidade cuja configuração encontra suporte numa sucessão de Acontecimentos tão distintos e tão iguais entre si.

Como *Acontecimentos estéticos*, o estado de repetição (e diferença) em Magritte, a correferência dos textos ensaísticos e a sua distensão no texto poético, em Poe, são ações detalhadas da história que fomentam a diversidade desses acontecimentos das quais se extrai uma totalidade temporal. Enfim, constituem-se mesmo como ações

[50] Em especial, na relação entre *The Philosophy of Composition* e *The Raven*.

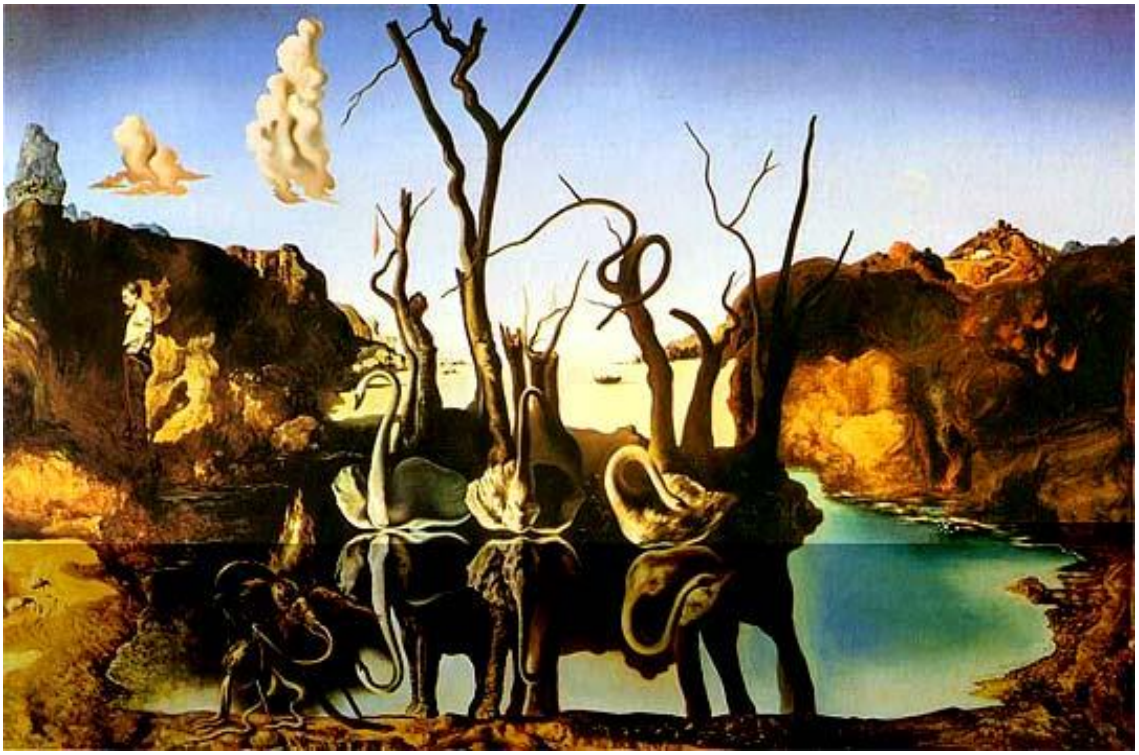
totalizadoras de um feito complexo. O exemplo a seguir deverá contribuir para a formação de uma teia significativa que pode estabelecer, em efetivo, o significado relacional entre Poe e Magritte e a consequente literalização do poético-pictórico.

Fig. 17. *La Reproduction Interdite* (Portrait d'Edward James). René Magritte, 1937. Óleo em tela, 81.3 cm X 65 cm. Museu Boijmas Van Beuningen, Roterdam.



A pedido de Edward James[51], Magritte pintou aquela que se transformaria numa de suas pinturas mais conhecidas: *La Reproduction Interdite.* Acerca da relação de Edward James com os surrealistas, é importante ressaltar que Edward James patrocinou artistas como Magritte e Salvador Dalí. Em *Cisnes Refletindo Elefantes* (1937), Salvador Dalí também retratou discretamente o mecenas que aparece à esquerda (considerando-se o ponto do observador) da tela, de costas para os elefantes, como se estivesse a refletir sobre o conjunto da imagem do qual faz parte.

Fig. 18. *Cisnes Refletindo Elefantes*. Salvador Dalí, 1937. Óleo em tela, 51 cm X 77 cm. Localização: Teatro-Museu Dalí. Figueres, Catalunia.

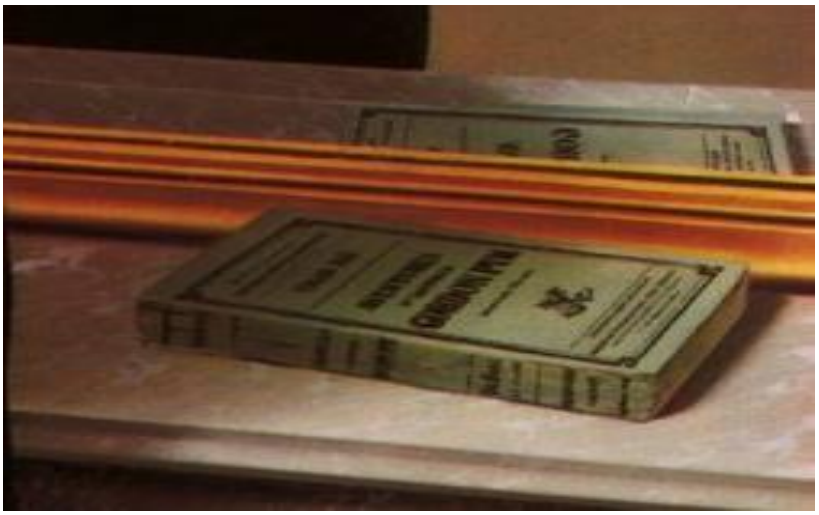


Voltemos à *La Reproduction Interdite:* a pintura prefigura uma alegoria do ato mimético magritteano por meio da refiguração da narrativa realizada por Edgar Allan Poe. O modelo representativo da tela, por conseguinte, articula a dimensão configurante de toda a sua obra. O caso a ser explicado é longo e parte da sua natureza está na fabulosa aventura *Narrative of A. Gordon Pym* (1837-8), livro refletido por completo (e

[51] Embora Edward James encomendasse algumas pinturas nas quais deveria figurar, seu rosto nunca poderia ser revelado.

de forma convencional) no espelho da tela *La Reproduction Interdite* cuja realização data do ano de 1937.

Fig. 19. *La Reproduction Interdite* (Portrait d'Edward James). Detalhe.



Ao posicionar o livro escrito por Poe sobre a bancada de mármore e permitir que seu reflexo se dê de forma natural, o pintor instaura uma interrupção temporal entre dois estados de significação: o que se espera da representação e o que de fato surpreende no representado. Esta interrupção e a referência metafórica à *Narrative of A. Gordon Pym* abre para o mundo da composição pictórico-plástica o estado poético literalizado da narrativa de Poe. Na história de Poe, verdade e veridicção alternam-se e instauram desconcerto e assombro no leitor: efeito similar é obtido por Magritte em *Retrato de Edward James*.

A referência metafórica e a sua validação, buscadas na narrativa de Edgar Allan Poe, nesse sentido, são enigmaticamente cruzadas uma vez que põem em xeque a *verdade* da história e acentuam a *verdade* da *práxis* do pintor e da *práxis* do autor em face da distorção e do engano causado pelo reflexo antinatural da imagem de Edward James. Na famosa tela, a imagem arquetípica do espelho, ao lado da imagem emblemática do reflexo ao revés, cerceia, de modo natural, a percepção do observador que tende a fixar os olhos nelas.

Por outro lado, o pequeno livro *está* mas *não-está* sobre a bancada e a descoberta – não de sua existência, mas de sua natureza – é sempre adiada. Ele é um pequeno

segredo que define toda a compreensão da pintura; é uma manobra necessária que se destina a objetivar, devido ao reflexo perfeito que produz no espelho, o sentido de cruzamento entre metadicursividades.

Dito de outra forma, o reflexo objetivo e "perfeito" do livro de Edgar Allan Poe subjetiva o reflexo "imperfeito" de Edward James. As questões que surgem são simples e fundamentais para que se possa estabelecer as relações necessárias entre um e outro e, sobretudo, a forma como essas relações perseveram entre si: "há um livro ali? "; "por que existe um livro ali? "; e, finalmente, "quem será o autor desse livro? " Somente depois de tanto assombro, só bem depois, é que surge a questão crucial: "porque o livro é refletido normalmente e o homem não?

Inicia-se um ritual que busca objetivar o livro e seu reflexo emulando-o em função do homem e do seu reflexo. No longo e lancinante processo, o proveito que se obtém é o de descobrir que a pintura não é um discurso figurativo sobre um sujeito – Edward James – apesar de o seu título, *Retrato de Edward James,* e da história prosaica de sua gênese o sugerirem de imediato. É, sim, um constructo enunciativo heterogêneo que busca estabelecer as relações de similitude entre as coisas, por mais que entre elas possa não haver, a princípio, relação de verdade alguma.

Não há mesmo pretensão nenhuma à verdade da história, mas a sua veridicção, à *verdade* do discurso poético-plástico. À vista disso, a prática poético-plástica de Magritte, cuja gênese encontra-se no princípio poético de Poe, não postula nenhuma abstração acerca de "discursos verdadeiros", na acepção histórica do termo, mas refere-se a uma prática epistemológica desses mesmos discursos. Dessa prática advém, por conseguinte, uma ação mimética metadiscursiva que assenta as condições de veracidade da representação, o que impossibilita de se falar em verdade, em *imitatio veritatis*, mas no "efeito de sentido de verdade" que a arte é capaz de proporcionar por meio de um *exercício mimético produtivo*[52].

A concepção de realidade da feitura do retrato está na concepção de realidade da feitura do livro. Há aí, de novo, uma transposição poética entre diferenças naturalmente estabelecidas, que realçam a cena instaurada em nível paradigmático. Acerca dessa sombra da diferença projetada pelo livro sobre a composição do retrato, é necessário considerar a sua importância, uma vez que é a diferença o que impede o

[52] O termo utilizado aqui encontra seu correlato em "*mímesis* de produção", expressão criada por Luiz **COSTA LIMA**. (1980, 2012).

estabelecimento da ideia de duplicação, embora seja conveniente para o leitor que cada *sema* constante da obra "[...] encontre semelhança com suas expectativas" (COSTA LIMA, 1980, p. 231), porque, muitas vezes, a aceitação do *mímema* depende disso.

Se não há duplicação, não há também descrição e todo o espaço da tela surge como lugar de transformações de uma coisa na outra, o que só é possível em decorrência do conhecimento da produção da feitura e não do seu reconhecimento; do conhecimento de sua ideação, uma ideação pictórica verbalmente formulada. (Cf. COSTA LIMA, 1980, p. 180; 1981, p. 230). Isolados em sua existência episódica, o pequeno livro ou a imagem do reflexo invertido de Edward James são materialidades cujas verdades só podem ser encontradas quando colocados na relação de *Um* com o *Outro*.

O caráter designativo de um e de outro, nesse sentido, se mantém, ainda que seja penoso fazer sobressaírem as remissões, tanto em nível de sintagma quanto em nível de paradigma. Os reflexos que devem ser considerados serão, portanto, os reflexos de procedimentos de escrita do texto de Poe encontrados na feitura do quadro, para os quais a imagem do homem e do livro são objetos metafóricos que orientam a percepção.

Para tanto, é imperativo disciplinar o olhar para perscrutar esses segredos, ainda que as pistas estejam evidentemente dispostas. Às vezes, a assimilação do princípio poético de Edgar Allan Poe é objetivamente marcada, como em *La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James)* mas, ainda assim, a sutileza do recurso mantém o enigma e o que é "externo" (cf. RICOEUR, 1994, p. 119) à conjuntura do retrato termina fazendo parte do seu contorno estável. Seria o mesmo dizer que é com outra imagem – a do livro escrito por Edgar Allan Poe – que o colorido do retrato de Edward James se manifesta, e se manifesta não como o retrato de alguém, mas como dispositivo que verticaliza um saber sobre o ato da representação fundamentado numa sofisticada lógica poética.

Posto que seja uma realidade ativa poetizante, há nele [no livro sobre a mesa] uma lição que deve ser apreendida e para tanto é vital reconhecê-lo como alternância, fazê-lo retornar à origem, pensá-lo como *tempo* e depois, somente depois, apossar-se dele como se fosse seu, como se fosse conhecido desde sempre.

Outras vezes, no entanto, o enigma é ainda maior, porque não há assinalações visíveis, ainda que discretas, como o pequeno exemplar, em francês, de *Narrative of A. Gordon Pym* posto sobre a mesa de mármore em *La Reproduction Interdite.* As assinalações, visíveis ou não, fundam o saber das similitudes e instauram a posse de suas decifrações. É a visibilidade ou a invisibilidade das assinalações que determina a proporção do nível de emulação e estabelece a emoção proveniente da surpresa metafórica e a sua definitiva visibilidade. Finalmente, quando purificado do efeito estonteante da surpresa, o observador passa a dominar o objeto que a causou, como se ele mesmo o tivesse colocado ali, como se nunca lhe fora oculto.

Dessa forma, tudo o que é similar só o é porque é marcado, porque é assinalado pelo agrupamento de semelhanças (in)visíveis. (Cf. FOUCAULT, 2000, p. 36). Não fosse a existência de um sistema de assinalações que garante o avizinhamento entre os procedimentos de Poe e Magritte, jamais seria possível a reversão que levaria o observador a atravessar a instância do invisível para o visível e desse modo operar o reconhecimento que se apoia na incrível sensação da descoberta, no sentido imensurável da novidade. Seria essa a sensação do observador ao descobrir que há sobre a mesa (na tela *Portrait d'Edward James)* um livro de Edgar Allan Poe; mais dilatada fica essa sensação quando se consegue identificar os motivos da escolha do pintor e os efeitos advindos dela.

A elaboração plástica de Magritte constitui-se como uma "obra de segunda espécie" (cf. COSTA LIMA, 1980, p.171) ou uma *mímesis* de produção que, embora acolha indicadores referenciais, desfaz a própria referência em termos de semelhança e só a deixa aflorar em termos de similitude. O reflexo perfeito do livro configura, metafórica e pedagogicamente, uma sintaxe de construção e produz uma dimensão do *Ser pintura* em face da construção do *Ser poética* (literatura). Há uma lição a ser apreendida, para a qual, a nosso ver, Magritte não poupa esforços.

Devido a isso, aquele outro efeito – o do cruzamento metafórico – é conseguido em face de um profundo conhecimento do processo de dissecação da realidade familiar, quando a imaginação se deixa devorar pela (in)consciência do que é (des)conhecido, sendo esse o paradoxo estruturador de todo o percurso magritteano e do conceito de beleza urdido na prática surrealista.

Acerca desse conceito, é interessante retomar a ideia de Lautréamont que, em *Os Cantos de Maldoror* (1869), no canto sexto, do capítulo I, enuncia, acerca de sua

compreensão singular e surpreendente acerca do belo: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Essa “intransigência” imagética irá instruir a faculdade perceptiva dos pintores surrealistas.

É em Magritte e Dalí que o encontro entre realidades distintas, como proposto em Lautréamont, tem sua reverberação elevada ao mais alto grau. É válido lembrar ainda que Max Ernst em *Inspiration to Order* (1932*)* afirma que a premissa de Lautréamont resume o ideário surrealista da colagem, que se caracteriza pela “[...] exploração do encontro fortuito, num plano não-adequado, de duas realidades mutuamente afastadas”.

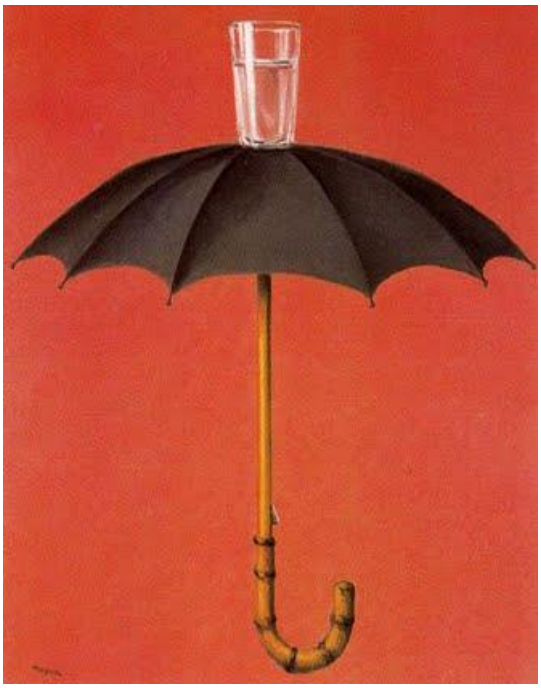
Salvador Dalí, ao pôr em prática o processo surrealista da “colagem”, pinta uma tela que faz referência direta a Lautréamont: *Sewing Machine with Umbrella* (s.d.).

Fig. 20. *Sewing Machine with Umbrella.* Salvador Dalí, s.d. Óleo sobre tela, sem medidas especificadas.



Magritte também revisitou Lautréamont ao pintar *Les Vacances de Hegel* (1958).

Fig. 21 . *Les Vacances de Hegel* . René Magritte, 1938 Óleo sobre tela, 61 X 50 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot.



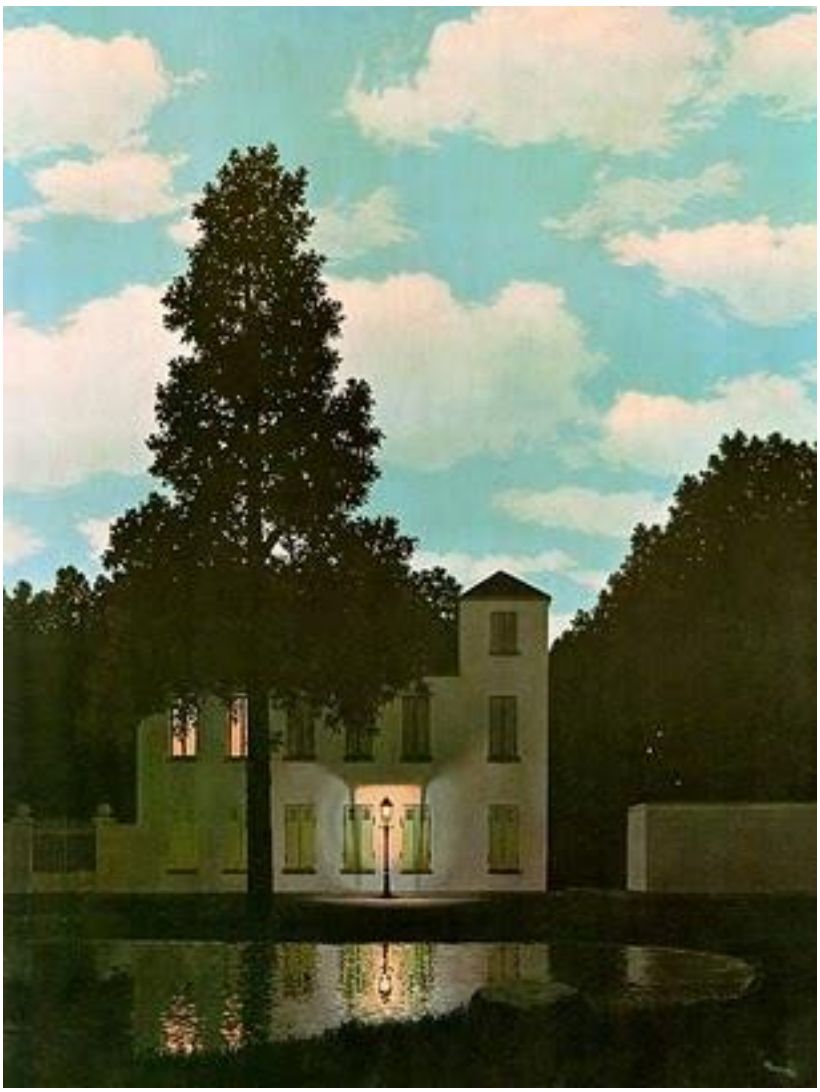
Acerca de *Les Vacances de Hegel,* o próprio Magritte esclarece:

> Pensava que Hegel… teria sido muito sensível a este objeto que tem duas funções opostas [assim como o guarda chuva e a máquina de costura de Dalí]: ao mesmo tempo, não admitir água (repeli-la) e admiti-la (contê-la). Ele teria ficado satisfeito, creio, ou divertido (como se estivesse de férias) e chamei o quadro *As férias de Hegel*. (MAGRITTE *apud* PAQUET, 2000, p. 30).

Que surpresa poética essa! Quão imprevista e fortuita é a combinação de um copo cheio de água sobre um guarda chuva! *Acontecimento* resultante de um ato "inspirado", tutelado somente pelas possibilidades do pensamento, pois: "A inspiração fornece ao pintor o que é necessário pintar: por exemplo, o pensamento cujos termos são um cachimbo e a inscrição "Isto não é um Cachimbo", ou o pensamento constituído por uma "paisagem noturna sob um céu ensolarado"[53].

[53] "L'inspiration donne au peintre ce qu'il faut peindre: par exemple, la pensée dont les termes sont une pipe et l'inscription 'ceci n'est pas une pipe ou bien la pensée constituée par un paysage nocturne sous un ciel ensoleillé." (MAGRITTE. In: *L'Art de la Ressemblance*).

Fig. 22. *O Império das Luzes*. René Magritte, 1954. Óleo sobre tela, 146 X 114 cm. Localização: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.



É o choque causado pelo encontro fortuito, ou melhor, pela semelhança arbitrária outorgada aos objetos avizinhados que faz a circularidade do pensamento manifestar-se sobre outra ordem de conjunção: a similaridade, caracterizada por um estado eletivo e racionalizante das aproximações.

É pela racionalização, só possível mediante o trânsito do semelhante ao similar, que, sem nenhuma resistência, se dá a aceitação do mistério e, a esse tempo, toda a proporção entre os objetos assemelhados já foi reconhecida e tudo passa a parecer muito "igual": a realidade do copo já não escapa à realidade do guarda-chuva e vice-versa.

Essas aproximações têm, em suas bases o uso da metáfora como artefato onipresente da linguagem.

Essa operação perturbadora que desloca lugares de percepção habituais é altamente subjetiva e, justamente por isso, tem o poder de obliterar o conceito de imitação de uma coisa pela outra e o encaminha para uma ação perceptiva orientada pela superação da *imitatio* na sua forma mais tradicional. A experiência surrealista descola, definitivamente, o seu sentido e passa a concebê-la como o *tropo* mais inabitual de todos, de modo a poder manifestar um conflito entre o próprio signo e a realidade que encerra.

O procedimento é elevado ao seu mais alto grau em *La Clairvoyance* (1936), tela em que a percepção estética é iluminada por um jogo de sentidos, em cuja fundação está o uso perturbador da metáfora.

Fig. 23. *La Clairvoyance*. René Magritte, 1936. Óleo sobre tela, 54,5 X 65,5 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot, Bruxelas-Paris.



Os signos agenciados na tela não são ornamentos e o que surge de suas aproximações inesperadas é a própria onipresença da linguagem mediada por uma

alternância entre semelhança e/ou similitude (cf. FOUCAULT, 1988; 1999) e dessemelhança ou dessimilitude. Essa diferença e a consequente alternância pressupõem o pensamento de que "[...] algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa". (BLANCHOT, 1987, p. 258). O que está diante de nós é o próprio signo vivo, é metáfora viva. (Cf. RICOEUR, 1994, p. 27-8, *passim*). O lugar da descritividade, da completude e das imagens acabadas já se perdeu. Nesse veio, metaforizar

> [...] consiste em que o desaparecer da referência descritiva – desaparecer que, numa primeira aproximação, remete à própria linguagem – revela-se ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta. (RICOEUR, 1994, p.122).

A propósito das aproximações entre signos e realidades (des)semelhantes é importante retomar o que Foucault apresenta em *Isto não é um Cachimbo* (1988). O autor alerta para a diferença entre *semelhança e similitude* e esclarece que:

Fig. 24. *La Trahison des Images*. *Ceci n'est pás une pipe*. René Magritte, 1928-9. Óleo sobre tela, 62,2 X 81 cm. County Museum, Los Angeles.



> Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. (FOUCAULT, 1988, p. 60).

Foucault reconhece que Magritte dissocia semelhança de similitude jogando a última contra a primeira (FOUCAULT, 1988, pág. 60). A diferença se encontra marcada nos escritos do pintor:

> A semelhança - tal como é usada na linguagem cotidiana — é atribuída às coisas que possuem ou não natureza comum. Diz-se: 'parecidos como duas gotas d'água', e diz-se, com a mesma facilidade, que o falso se parece com o autêntico. Esta pretensa semelhança consiste em relações de similitude, distinguidas pelo pensamento que examina, avalia e compara. Tais atos do pensamento se efetuam com uma consciência que não vai além das similitudes possíveis: a essa consciência, as coisas revelam apenas seu caráter de similitude. (MAGRITTE, 1962 *apud* FOUCAULT, 1988, p. 89).

Nesse sentido, é notável o fato de Magritte dissociar semelhança de similitude e atribuir à primeira a condição de espontaneidade do pensamento e à segunda o delírio racionalizante. Essa diferença aparece em *L'Art de la Ressemblance*, sobre a qual tece a seguinte observação: " A semelhança – que somente a inspiração pode fazer surgir – manifesta o mistério que o mundo incongruente da razão é incapaz de sugerir"[54]. O mistério manifesta-se nas semelhanças e não nas similitudes, estas estão aí com o objetivo de fazer delirar sobre o mistério que as semelhanças se encarregaram de tornar visível.

A atitude de Magritte, ao estabelecer a diferença entre semelhança e similitude, parece singularizar o lugar do sujeito que cria a pintura e estabilizar a ação da semelhança sobre a própria pintura: "[...] a semelhança deve limitar-se a espalhar as cores sobre uma superfície de tal maneira que seu aspecto efetivo se distancie e deixe

[54] "La ressemblance – que l'inspiration seule peut faire surgir – manifeste le mystère que le monde incongru de la raison est incapable de suggérer". (René **MAGRITTE**. In: *L'Art de La Ressemblance*).

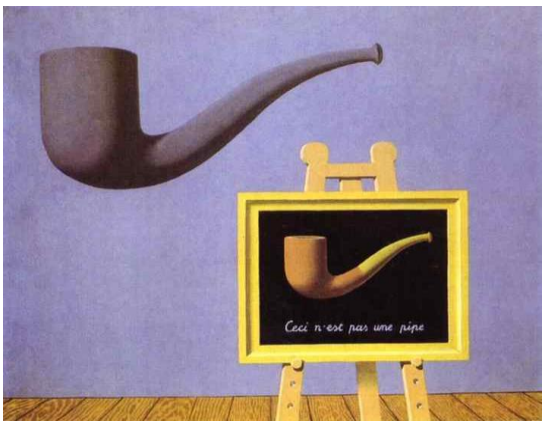
aparecer a imagem do pensamento que se assemelha e que restitui o que ele vê ao mistério"[55].

Em face dessa diferença, qual seria o lugar daquele que observa? A esse, no processo de interpretação, cabe o papel de efetuar as similaridades e, num movimento circular, devolvê-las ao seu profundo mistério? Para esse esforço concorre a razão, num movimento angustiado de retorno ao mesmo, mediante o exercício das (des)continuidades. O exercício poético-plástico se dá por meio de uma revisão, pelo processo de autorreflexão, que se manifesta como repetição e diferença na própria obra de arte.

Fig. 25. *La Trahison des Images. Ceci n'est pás une pipe*. René Magritte, 1928-9. Óleo sobre tela, 62,2 X 81 cm. County Museum, Los Angeles.



Fig. 26. *Les Deux Mystères*. René Magritte, 1966. Óleo sobre tela, 65 X 80 cm. Coleção particular.



Nesse sentido, os postulados de autorreferência homologam um padrão que ordena, paradoxalmente, um esquivamento do discurso afirmativo em cujo cerne se instauraria uma prática mimética prosaica.

[55] "[...] la ressemblance doit se borner à étendre des couleurs sur une surface, de telle sorte que leur aspect effectif s'éloigne et laisse apparaître l'image de la pensée qui ressemble et qui restitue ce qu'elle voit au mystère". (René **MAGRITTE**. In: *L'Art de La Ressemblance*).

.

Fig. 27. *La Trahison des Images*. René Magritte, 1952.
tinta da China sobre papel, 19 X 27 cm, coleção particular.



Observando com atenção o caso da repetição e da diferença em Magritte e tendo o caso do cachimbo como base[56], é possível inferir que o *Acontecimento* completo em René Magritte não escapa mesmo do desígnio do referente do discurso. Isso se dá em duas instâncias totalmente distintas: a) a relação da palavra com a imagem quando uma, ao afirmar, nega a outra; b) a relação de identidade que uma variante de uma determinada tela mantém com seus símiles. Esses dois tipos de relação constituem aquilo a que Ricoeur (1994, p. 119) chama de "funcionamento dialogal". Acerca desse encadeamento, o autor esclarece que toda *experiência* tem o mundo como horizonte, posto que qualquer *experiência* possua "[...] ao mesmo tempo um contorno que a cerca e discerne e ergue-se sobre um horizonte de potencialidades que constituem seu horizonte interno e externo". (RICOEUR, 1994, p. 119).

Cada uma das repetições articula-se com a variante anterior ou posterior e forma uma classe. Esse sistema opera, paradoxalmente, no sentido de trazer à luz aquilo com o que se assemelha. O termo mais adequado para defini-lo seria *Acontecimento*. Se fosse adequado, contudo, considerar cada uma das repartições somente na sua unidade, observar-se-ia apenas um contorno estável do qual não se poderia precisar referência imediata alguma: essa unidade seria o que *é* em si mesma. Essa pressuposição segrega aquilo a que se costuma chamar de "série" – a série *La Humaine Condition*, a série *The Domain of Arnheim*, a série *La Trahison des Images, etc.* – com a força significativa da metonímia.

[56] Existem, além das três telas apresentadas aqui, outras variantes em que o cachimbo se configura como emblema de um padrão de metarrepresentação.

Sob essas condições, ou melhor, somente considerando o caráter metonímico, seria impossível alcançar a "dimensão configurante" (RICOEUR, 1994, p. 105), aquela que, conforme mencionado, aceita uma reversibilidade temporal, ação *sine qua non* para o processo de reflexão sobre o fazer artístico, que deve estar vinculada a uma operação totalizadora. Tendo isso em vista, é possível inferir que a ideia de "versão" dessa ou daquela tela encontra respaldo no efeito metonímico e acomoda o sentido de *semelhança* em face da sua diferença com a *similitude*, conforme o proposto por Foucault em *Isto não é um cachimbo* e n'*As Palavras e as Coisas.*

Ao contrário daquela, a "dimensão episódica" (RICOEUR, 1994, p. 105) – que não permite uma reflexibilidade sobre cada unidade concomitantemente a uma relação em conjunto – seria descartada se mensuradas cada uma das *repetições*, sobretudo tendo em vista o aspecto metafórico. É sobre essa perspectiva que se organizam as relações potenciais de cada uma delas "[...] com uma coisa totalmente diversa, no horizonte de um mundo total". (RICOEUR, 1994, p. 119). Esse efeito totalizante é notadamente marcado em *The oval portrait*, vale a pena ratificar, uma vez que a escritura do conto recupera os procedimentos pictóricos da feitura do retrato.

Ao pensar acerca desse tipo de relação e da identidade da "coisa" representada em relação ao seu referente, Foucault (1999, p. 75) garante que cada similitude singular se aloja no interior dessa relação de totalidade. Nesse sentido, as similitudes singulares podem ser tomadas como análogas ao contorno estável da "coisa" representada em *si*, como sugere Ricoeur. (1994, p. 119).

Ao se referir às *repetições* de suas telas – repetições de títulos, de temas e motivos – o próprio Magritte, sem explicar exatamente o porquê, opta pelo termo "variante" que parece comportar um grau semântico maior de circularidade do simulacro numa relação que, embora indefinida, conforme sugere Foucault (1988, p. 61-2), é capaz de realizar um movimento temporal reversível de onde se pode vislumbrar as similitudes.

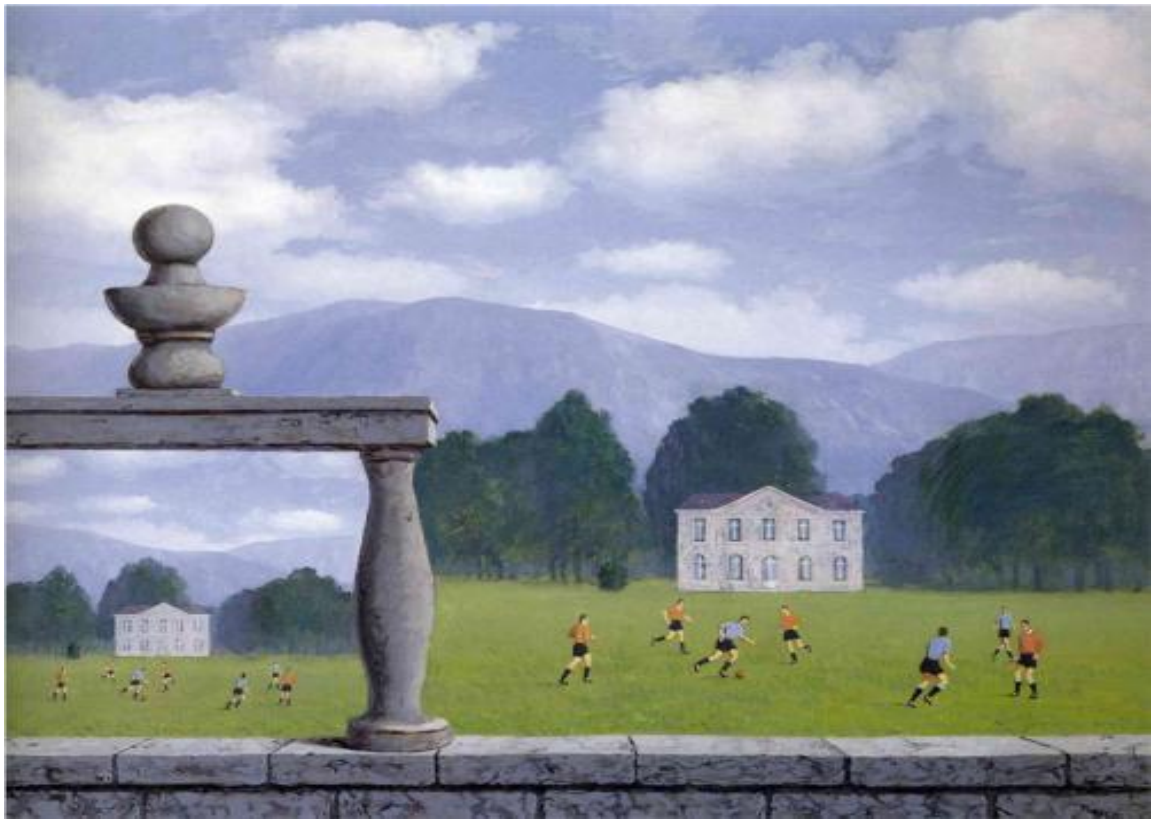
A "dimensão configurante" (RICOEUR, 1994, p. 105), aquela em nível mormente metafórico, faculta à prática mimética de René Magritte (caracterizada pela continuação indefinida do que parece semelhante) o alijamento dessa *semelhança* em préstimo da *similitude.* Essa prática inaugura uma: "Pintura do 'Mesmo' liberada do 'como se'" (FOUCAULT, 1988, p. 76) e transmuda indefinidamente o que seria o referente n'Outra coisa: um novo signo. Nesse sentido, a *similitude* revela uma

existência outra que extrapola os limites totalizantes dantes demarcados pela *semelhança*.

Por outro lado, em Magritte há uma similitude emulada em que a semelhança se estabelece sem um contato imediatamente aparente. Sob ela se esconde um pequeno segredo e a distância estabelecida pela falta de contato contíguo entre as coisas aproximadas só pode ser resolvida sob a égide de uma metáfora pungente cujo poder é o de circulação de semelhanças até o grau de conhecimento das similaridades. O lugar dessa metáfora poderosa não está mais nem na coisa representada nem na coisa aproximada, isoladamente, posto que se aloje "[...] agora num espaço onde nenhuma figura intermediária assegura mais seu encontro: ela é, no interior do conhecimento, o liame estabelecido entre a *idéia de uma coisa* e a *idéia de uma outra"*. (FOUCAULT, 1999, 87-8).

A força dessa metáfora demanda do espírito força semelhante capaz de levá-lo a articular a linguagem no sentido de linearizar toda ordem de rivalidade manifesta, pois esta só deve permanecer na singularidade do signo. Aqui se encontra mais uma vez firmado o pacto entre René Magritte e Edgar Allan Poe. Em *Representação*, tela pintada em 1962, o processo de (re)conhecimento da imagem encena o pressuposto poeano da ideia significante desdobrada, presente em *The Oval Portrait*, o que é fundamental retomar.

Fig. 28. *Representação*. René Magritte, 1962. Sem medidas especificadas.



Haveria, na tela de Magritte bem como no conto de Poe, representação dentro de representação, uma *mímesis* duplicada, não fosse o empreendimento tão astucioso e capaz de expandir o efeito imediato de *duplicação* para o de *conhecimento da produção*. Aqui, cabe rememorar que em *The Oval Portrait* há uma narrativa menor (a do livrinho de cabeceira) dentro de uma narrativa maior, o próprio conto. O ritmo narrativo deste, realizado em 1ª pessoa, é cindido e o que vem à frente é *o*utra narrativa, até certo ponto independente da primeira e realizada em 3ª pessoa.

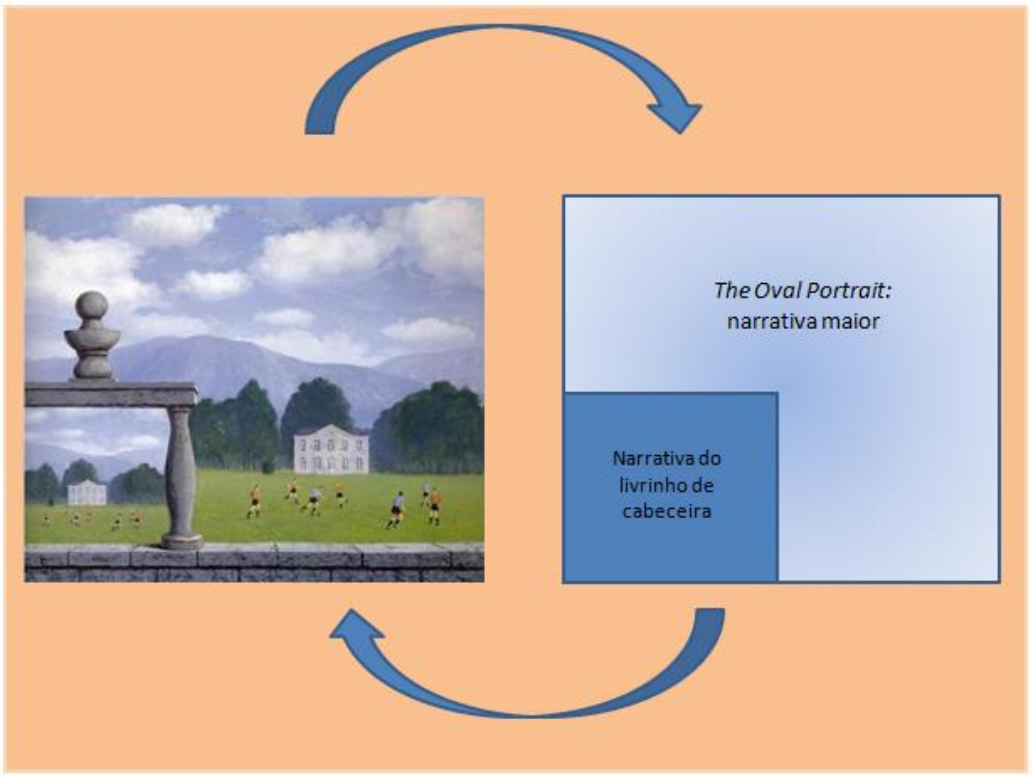
O conto propriamente dito recua em relação a si mesmo e se aloja, por inteiro, no interior da pequena narrativa – aquela do livrinho encontrado pelo narrador (da grande narrativa) em que havia a descrição da feitura do retrato. Acerca deste efeito, o da *mise en abyme*[57], há de se considerar a sua estrutura que, tanto no conto de Poe como na tela de Magritte, manifesta-se da seguinte forma:

[57] O efeito *en abyme*, cujo um dos maiores mestres é Edgar Allan **POE**, também se encontra em *The Fall of The House of Usher* (1839).

> A idéia significante se desdobra, porquanto à idéia que substitui outra se superpõe a idéia de seu poder representativo. Acaso não haveria três termos: a idéia significada, a idéia significante e, no interior desta, a idéia de seu papel de representação? (FOUCAULT, 1999, p. 88).

Não há semelhança imediata nenhuma (sob o ponto de vista do observador) entre a tela e o conto, o que permitiria uma circulação imediata dos elementos da representação, mas há a similitude que se esquiva de isotopias temáticas e se entrega aos procedimentos que determinam o efeito poético almejado por Magritte. Desse modo, é necessário considerar que há uma superposição de procedimentos homológicos, conforme pode sugerir o esquema abaixo:

Fig. 29. Gráfico Gráfico de superposição dos procedimentos homológicos entre pintura e literatura em Magritte e Poe[58].



[58] O gráfico é de nossa autoria.

É no espaço retórico da escrita do conto que se aloja o poder de (re)conhecimento da imagem, em *Representação*. O esquema acima, sob essa perspectiva, metaforiza a forma como *a representatividade da representação*, visada por Magritte, encontra seu correspondente metafórico nos escritos de Poe.

Essa aproximação possibilita a constatação de uma memória irremissível, fatalmente deslocada, posto que obedeça ao estatuto da metáfora surrealista. A relação se constitui, por vezes, como um enigma tão protegido, tão silencioso, que a própria memória oblitera a identidade da repetição e tudo passa a ser dispersão, dispersão do/no Outro. Assim,

> [...] as identidades elementares que circunscreve e cuja repetição é por ele mostrada, as semelhanças que desprende e expõe, as constâncias que permite percorrer, nada mais são que os efeitos de certas sínteses, ou organizações, ou sistemas que residem muito além de todas as repartições que se podem ordenar a partir do visível. A ordem que se dá ao olhar, com o quadriculado permanente de suas distinções, não é mais que uma cintilação superficial por sobre uma profundeza. (FOUCAULT, 1999, p. 345).

É diante destas relações contundentes de uma *coisa* com *outra coisa* totalmente heterogênea que a percepção patenteia a experiência do mistério. Então, não seria conveniente supor que a superfície maior da tela entrega-se ao espaço menor delimitado pela coluna *bilboquet*[59] e que absorve para si toda sorte de dúvida que recai sobre a necessidade de repetição ou continuidade daquela experiência? Não seria adequado inferir que a escritura do conto se dissipa como a própria sombra da pintura e vai agregar-se ao espaço da descrição desta pintura buscando repetir-se nesse espaço?

Em *Representação,* ocorre, de forma sistemática, a dupla articulação, num mesmo plano, entre "*mímesis* de produção" e "*mímesis* de representação". (COSTA LIMA, 1980, *passim;* 2012, *passim).* A concorrência consiste no fato de que há uma redução das proporções da dupla representação; dito de outra forma: há um modelo reduzido dentro de um modelo maior. Esse modelo reduzido, de fato a *representação da representação*, resguarda o modelo maior que perde imediatamente o estatuto de representação, embora e paradoxalmente continue a sê-la.

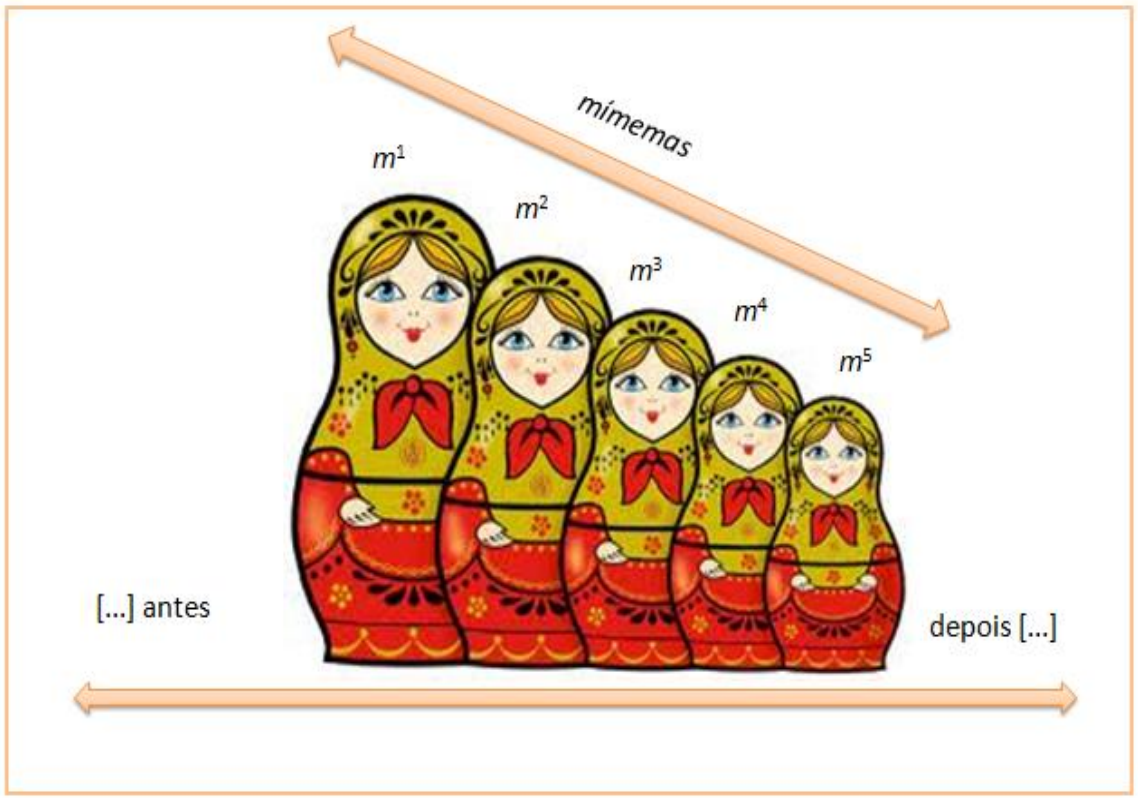
---

[59] Na seção 2.3 do **Capítulo 2**, intitulada *Intersemiose e recorrência de um eixo metafórico invariante em Edgar Allan Poe e René Magritte*, refletimos a respeito da imagem do *bilboquet*, sobretudo, em relação ao que pressupõe a sua constante aparição.

Toda a realidade de *Representação* (como produto mimético) parece não caber em si mesma e, por isso, precisa circular, desalojar-se, mediante combinações por semelhanças radicais. Essas semelhanças, contudo, atuam no sentido de fazer mostrar as diferenças e, como num jogo de erros num processo iminentemente lúdico, toda a pintura passa a saber de *Si* como *Outra*. Nesse sentido, o enquadramento reduzido da cena passa a determinar a dimensão da representação quando ajuíza a necessidade básica de todo observador: a de conformar fronteiras.

Quantas vezes mais a cena poderá se repetir? A ação prefigura uma fertilidade do ato representativo, cujo começo ou fim não pretende dimensionar: a estrutura de uma boneca russa seria o seu correlato, pois há sempre a pressuposição de um antes e um depois de cada *mímema* (unidade representada) que, embora permaneça resguardado de qualquer temporalidade, molda o estado presente da representação.

Fig. 30. Gráfico da metaforização no ato representativo em Poe e Magritte[60].



[60] O gráfico é de nossa autoria.

A diferença entre um *mímema* e *outro*, nesse sentido, permanecerá escondida até aflorar ao lado de cada presença que se mostra ou que nega. A unidade seguinte é potencializada em detrimento do enfraquecimento da que a antecedeu. Esse movimento providencia um realocamento da relação de referência encontrada no *Outro* e cada unidade passa a constituir em *Si* mesma as suas próprias referências.

Assim, o *mímema*[1], termo da figura acima, correlato ao espaço maior da tela de Magritte[61], projeta toda sorte de expectativas de diferenças no *mímema* [2], termo análogo à "representação da representação" na mesma tela, e assim segue. Isso ocorre porque todos os signos que se mostram diferentes:

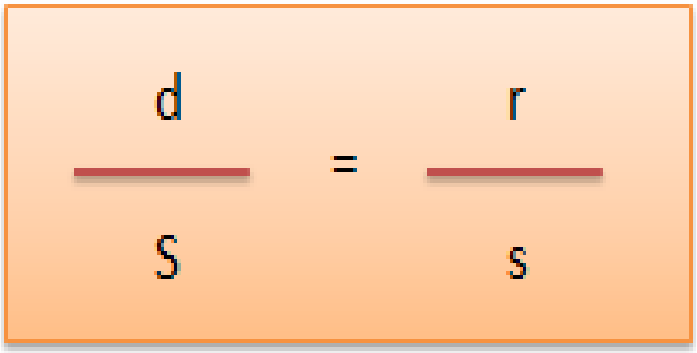
> [...] sempre mantém um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza, mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza. [...] A própria diferença só é percebida por alguém que nela encontra ao menos um ponto de semelhança com aquilo de que se distingue. (COSTA LIMA, 2000, p. 56).

O triunfo do jogo está justamente no fato de ser pela *semelhança* que a *similitude* se mostra quando, ao subtrair do *mímema* antecedente ou ao projetar no *mímema* subsequente, toda a sina daquilo que se nega, deixa à mostra todo o esforço de se reconhecer. "A semelhança tem um 'padrão': elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas [...]" (FOUCAULT, 1988, p. 60) e, de certo modo, se presta à duplicação. Ao contrário da semelhança, a similitude opera no sentido de fortalecer as unidades repetidas, forçando-as a negarem-se a si mesmas em busca de suas identidades particulares.

Nessa ordem, todo o percurso obedece à dialética alternante entre "*mímesis* de representação", cujo veículo é a semelhança, e "*mímesis* de produção", cujo veículo é a diferença. A proporção se completa em Foucault (1988, p. 60-1) (vale a pena repetir a citação) que esclarece o seguinte: "A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer, a similitude [ao contrário] faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar". Dessa forma temos a seguinte proporção: a *diferença* (d) está para a *similitude* (S) assim como o *reconhecimento* (r) está para a *semelhança (s)*.

[61] Rever figuras 28 e 29 localizadas às páginas 119 e 120.

Fig. 31. Gráfico dos termos equacionais na relação entre semelhança e similitude[62].



A ordem mimética que orienta a relação metafórico-referencial (*em*)entre Magritte e Poe é de natureza "produtiva", posto que toda ela contém assinalações metafórico-referenciais (necessárias), pois a mímesis não se efetiva sem o convívio entre a semelhança e a similitude, que se desfazem mediante a categoria da negação.

Assim, é possível afirmar que os escritos de Edgar Allan Poe, sobretudo *A Filosofia da Composição* e *O Princípio Poético,* configuram um estado orientador de ordem mimética à medida que produzem uma dimensão da(s) representações, isto é, os *ensaios* são o que os contos e poemas não são e vice-versa. Por outro lado, *The Raven*, por exemplo, surge como realidade consumada, como *produto mimético,* uma vez que sua existência está fatalmente condicionada à existência de um "referente", o tratado do modo de sua produção, que a torna transparente. Assim, *A Filosofia da Composição* mostra-se como *representação da produção da representação*.

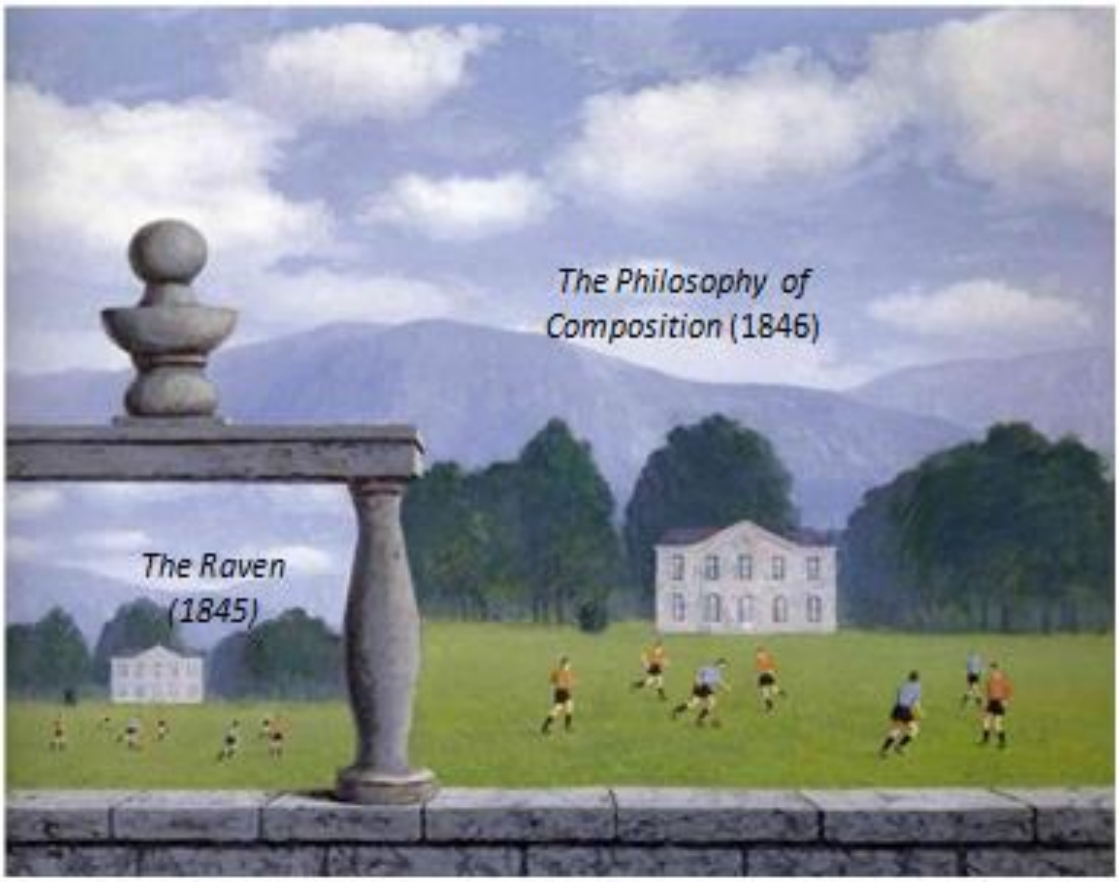
A dimensão configurante – "mímesis de produção" – fomenta, além da prática poética do seu criador, a prática poético-plástica de Magritte. Por força desta relação, e ainda que o *sema* da semelhança imediata seja ocultado, ter-se-ia o efeito de "maquete"[63] posto no "referente", uma vez que se mudam as dimensões, mas continua presente o *continuum* formado pela alternância entre semelhança e similitude. A verticalização sintagmática não cessa de acontecer e faculta cada vez mais as similaridades entre os dois artistas, o que assinala a existência de um eixo comum

[62] O gráfico é de nossa autoria.

[63] A noção de "maquete", como modelo reduzido da realidade, encontra-se em Luiz **COSTA LIMA**. (1980, p. 232).

invariável: a transposição de imagens poéticas em(entre) Edgar Allan Poe e René Magritte.

Fig. 32. Gráfico da metaforização relacional entre o procedimento pictórico-poético de Magritte e o princípio poético-pictórico de Poe[64].



Acerca dessa transposição, determinada pelo ato mimético, é importante destacar que esse se caracteriza como:

> [...] um jogo particular, onde o prazer não se esgota no próprio objeto do jogo. Jogo particularizado, a mímesis distingue-se dos demais porque sua ludicidade é apenas um ponto de partida, que logo se transforma numa seriedade que lhe é reservada: a de pensar-se sobre o que se joga. (COSTA LIMA,1981, p. 230).

Compreendemos a aplicação do jogo representativo instaurado no gráfico de metaforização relacional entre o procedimento pictórico-poético de Magritte e o

[64] O gráfico é de nossa autoria.

princípio poético-pictórico de Poe (fig. 32) da seguinte forma: da mesma maneira que Magritte opera a mímesis em *Representação*[65], assim também o faz Edgar Allan Poe na relação entre *The Philosophy of Composition e The Raven*. Todavia, não é possível pensar que isso ocorra de modo a obedecer a uma hierarquia (qual vem antes? qual vem depois?), pois isso de nada importa! Queremos dizer que o Poema é *mímema* do Ensaio e vice-versa, ao mesmo tempo em que cada um mantém a sua identidade, o que possibilita um jogo paradoxal entre negar *um* ao *outro* pelas diferenças ou aceitar *um* ao *outro* pelas similaridades. Assim, *The Raven* (em relação ao proposto no gráfico) perspectiva a representação de *The Philosophy of Composition* e, a depender do observador e das suas condições de percepção, o contrário também é válido.

O jogo representativo não se dá no sentido de elidir a *estese*, como ainda afirma Luiz Costa Lima (1980, p. 180), mas no sentido de operar o conhecimento da própria produção. É necessário ponderar, contudo, que para isso deve haver uma supressão da temporalidade linear em benefício de uma temporalidade simultânea, esta evitará a projeção episódica dos *Acontecimentos* em Poe e, por consequência, em Magritte. O fato de *The Philosophy of Composition* ter sido publicada e recebida em 1846, um ano depois do poema a que se refere, *The Raven*, e pelo fato de conter indicadores do seu referente, talvez seja distorcido assimilar o ensaio como mímesis de produção.

Primeiro a receita, depois o bolo? Obedecendo a uma temporalidade linear, deveria ser assim. A Poe, entretanto, isso não pode ser aplicado. O *mímema* – no caso, o poema - vai sempre pressupor Algo antes de si e a que ele se amolda, ainda que esse Algo se dê numa linha temporal anterior à concepção do próprio poema.

É justamente essa inversão do fazer – primeiro o bolo e depois a receita – e a distância advinda dela que imprimem uma cena própria a *The Philosophy of Composition*, isto é, embora haja no ensaio uma função remissiva que assinala a feitura de *Outro* [o poema] e que por isso o designa, e ainda que a sua verdade seja sempre procurada e encontrada nesse Outro, é a negação contida em não Ser um poema, mas Ser um ensaio que orienta a sua identidade como *mímema*. *The Philosophy of Composition*, nesse sentido, opera com uma função de interrupção, uma vez que abre o mundo da composição poética, e institui a sua literalidade. (Cf. RICOEUR, 1994, p. 86). O contrário também se dá e isso só é possível porque

[65] Tela da qual nos utilizamos para compor o gráfico da figura 32, localizada à página 125.

> [...] o diferencial da *mímesis* da produção está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem, ajudada [também] pela memória do leitor que a atualiza. (COSTA LIMA, 2000, p. 321).

Todo o desdobrar da *mímesis* obedece a uma estrutura tripartite constituída pela circularidade das seguintes ações: prefiguração, figuração e refiguração (cf. RICOEUR, 1994, p. 117-8) em que agente da *mímesis* e leitor exercem papéis fundamentais. Ocorre, contudo, por ocasião da ação do leitor uma refiguração da experiência temporal marcada, inevitavelmente, pela intersecção do mundo do poema configurado no mundo do ensaio e vice-versa.

O contorno interno e estável da tela é abolido em face do vigor do mistério sutil obtido dos escritos de Poe. Como um leitor atento, o pintor "evidencia", fascinado, a adoção do *Princípio poético* do escritor americano e o potencializa nas suas pinturas, opondo a sua prática à simplicidade do olhar (do Seu olhar e do olhar do Outro) para garantir aquele mistério.

As similitudes, constituídas por força das semelhanças ocultas, determinam a anatomia de uma *mímesis* só possível pela dissipação das diferenças. Aí está um grande paradoxo, pois as unidades subjacentes à escrita de Poe e assimiladas à prática pictórica de Magritte adquirem uma espessura, uma identidade que só a Magritte 'parecem' pertencer.

Que incrível exemplo de *contemplação* do Outro! Tudo em Poe é reanimado em Magritte que metaforiza a prática do poeta "deformando-a" ao máximo até atingir outra realidade: a sua própria realidade. Entretanto, até que se tornem tangíveis todas as unidades aproximadas, até que se firmem essas proximidades que fazem com que o Mesmo se manifeste no Outro, será necessário transpor a inacessibilidade do mistério e da origem das semelhanças que garantem a similitude. Somente quando tudo se conjuga é que todas as gêneses são reanimadas; aí, então, se mostra o segredo e, por sorte, se descobre o mistério.

2.2: Intersemiose e recorrência de um eixo metafórico invariante em Edgar Allan Poe e em René Magritte

Selecionamos dois momentos fundantes no que diz respeito à construção de toda a poética plástica de Edgar Allan Poe e René Magritte: *The Oval Portrait* e a tela *La Condition Humaine.* No contexto das reflexões que serão realizadas a partir de agora, esses dois momentos prefiguram protótipos por meio dos quais devemos ponderar acerca da existência de um eixo metafórico invariante comum. Esse eixo manifesta-se pela diluição das fronteiras do poético e do plástico no ato da representação e ocasiona uma fusão, uma mistura de bordas, cujo resultado é entorpecedor, porque instaura uma impossibilidade paradoxal na definição dos limites entre poesia e pintura. É possível afirmar que em Poe e Magritte tudo indica a "[...] existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessem [am] de ser percebidos como contraditórios. " (BRETON, 2002, p. 153).

Desse modo, se por um lado, a fusão pode simular um efeito de unidade, por outro, ela pode revelar a ambiguidade do signo e a sua dupla articulação. Nos dois artistas, o processo de representação é atravessado e, potencialmente, urdido por estados de alternância, convergência e intersecção de formas - da poética à plástica – o que regula a construção da identidade de suas construções. Ocorre uma fusão entre as formas (realidades) do discurso, cujo resultado é uma matéria dupla que nem é mais só poesia ou só pintura. Alquimia fantástica explicada poeticamente por Julio Cortázar em *El Sentimiento de lo Fantástico*.

> Quando o fantástico me visita (…) lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: "Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado". Estou convencido de que esta manhã Teodoro [o gato de Cortázar] olhava um ponto vélico do ar. (CORTÁZAR, 1974c, p. 179).

O conceito de "ponto vélico" sintetiza o princípio das estratégias adotadas por Poe e Magritte em que as forças diversas da poesia e da pintura fundem-se num mesmo e surpreendente plano. Assim, posicionadas diante de um espelho que reflete e "deforma", as realidades dos discursos literário e pictórico, conformados as suas leis específicas de representação, veem seu duplo.

O duplo, naturalmente motivado em qualquer signo na sua relação com o objeto (cf. SANTAELLA, 1987, p. 164), é, no poeta e no pintor, levado às últimas

consequências. A fusão sígnica se estabelece de maneira tão perfeita que a natureza dos elementos envolvidos se torna ambígua. Para Leibniz (*apud* DELEUZE, 1974, p. 117) "signos ambíguos" são estruturas móveis e comunicantes, são repartições diversas no cerne do discurso e possibilitam a estruturação harmônica de mundos aparentemente e imediatamente incompatíveis.

No interior das ambiguidades que estruturam o discurso poético-plástico em Edgar Allan Poe e o discurso plástico-poético em Magritte, as singularidades do plástico e do poético, assim como seus elementos genéticos específicos, se tocam por meio de uma *inflexão* que faz vir à luz um alto grau de fluidez das formas (da poética e da pictórica) em ambos. A respeito dessa relação entre as formas é importante considerar, por meio das reflexões de Deleuze, que:

> De um lado, sabemos que uma singularidade não é separável de uma zona de indeterminação perfeitamente objetiva, espaço aberto de sua distribuição nômade: pertence com efeito ao *problema* o relacionar-se a condições que constituem esta indeterminação superior e positiva, pertence ao *acontecimento* o subdividir-se sem cessar como reunir-se em um só e mesmo Acontecimento, pertence aos *pontos singulares* o distribuir-se de acordo com figuras móveis comunicantes que fazem de todas as jogadas um só e mesmo lançar (ponto aleatório) e do lançar uma multiplicidade de jogadas. (DELEUZE, 1974, p. 117).

Enquanto pensadas somente em suas singularidades isoladas, e que por serem isoladas determinam seus campos específicos, a pintura e a poesia (literatura) constituem-se como *acontecimentos* (cf. DELEUZE, 1974, p. 117*)* em si mesmos. O *Acontecimento* constitui-se da somatória das forças, antes dispersas, de uma e de outra. Nesse sentido, fusão, somatória de forças dispersas, inflexão e até mesmo o ponto vélico a que se referiu Cortázar ocorrem mediante uma operação análogo-homológica efetivada em dois níveis que se manifestam da seguinte maneira:

> Como a *convenientiae*, a analogia diz respeito a um modo de aproximação entre coisas que, tocando-se, chegam a misturar as suas bordas, de modo que "a extremidade de uma designa o início de outra" [...] Já como *aemulatio*, a analogia diz respeito a uma semelhança que une as coisas mais díspares e mais distantes, tornando-as reflexos, imagens ou espelhos de outras. (DAL FARRA *apud* GUINSBURG, 2008, p.744. Grifos da autora).

Há uma aplicação fusionada entre os dois tipos de analogia: da analogia como *convenientiae*, decorrente da mistura de bordas[66] e, da analogia como *aemulatio*, tendo em vista que a imagem se torna o reflexo da coisa representada e simula uma troca que perturba os sentidos em ambos os artistas (individualmente) e entre eles.

De todos os lados há uma mistura de bordas que caracteriza, simultaneamente, a *convenientiae* e a *aemulatio*. Começo e fim se diluem mediante a fluidez do processo de representação. Em muitas pinturas de Magritte, as marcas limítrofes desaparecem no processo de representação, e a fusão e/ou a diluição de bordas vai caracterizar esse procedimento. O movimento é cíclico e alternante, pois o espaço da pintura funde-se com um espaço aonde só as palavras podem chegar[67].

As noções plásticas inerentes ao domínio da pintura como forma, cor, densidade, profundidade e enquadramento atuam como extensão e/ou figuração que se alargam para o domínio do real fazendo-o mover-se por entre espaços e tempos distintos. Em um nível de deslocamento metafórico radical a fusão operada por Magritte encontra seu correspondente análogo-homológico em *The Oval Portrait*.

No conto de Edgar Allan Poe, a inflexão, bem como a juntura resultante da infinidade de jogadas entre as estruturas móveis comunicantes – signos específicos da poesia e signos específicos da pintura – constitui-se, ela mesma, como singularidade fusionada entre pintura e poesia que não está em um local específico da narrativa, mas que se espalha por toda a sua amplitude e determina a sua gênese como puro *Acontecimento* nascido de realidades distintas: o conto é o próprio retrato (inflexão de signos), ou melhor, a sua escritura metaforiza o ato da pintura do retrato e celebra por meio de si mesmo o enigma da visibilidade.

O escritor utiliza-se da imagem capturada pelos olhos do pintor[68] para problematizar questões referentes à própria natureza do fazer literário: como *mimesis*, representação *da realidade* e *verossimilhança*. O conto faz a sua aparição como outro

---

[66] Esses dois procedimentos aparecem funcionando reiteradamente em Magritte como parte de seu processo de autorreflexão sobre o fazer artístico. Como exemplo, podemos citar as telas *La Condition Humaine* (1933), *La Belle Captive* (1931), *L'Appel des Cimes* (1943) e todas as variantes de *El Domínio de Arnheim*.

[67] Como ocorre em *La Géante.*

[68] Thomas Sully.

retrato oval, um retrato retórico em que as sombras da linguagem emergem rodeadas pela luz das velas da percepção.

A pintura é metáfora em torno da qual se tece uma discussão metalinguística a respeito da própria condição do artista diante da sua criação. O retrato passa a ser preponderante, por ser um segundo signo inserido no interior da narrativa literária e:

> Enquanto segundo signo, efetivamente, não evidencia apenas as intenções significantes do primeiro (a narrativa que o comporta); manifesta que ele é (apenas) um signo e proclama como tal um tropo qualquer – mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: sou literatura, eu e a narrativa que me engasta. (DÄLLENBACH, 1979, p.56).

É possível considerar que pintura e narrativa literária constituem-se como matéria corporal unificada na/pela escrita. O jogo que subverte o fazer artístico provocando alternâncias entre pintura e palavra é performantizado pela utilização, no constructo narrativo, de uma técnica que é própria da pintura: o *sfumato*. A técnica empregada por Thomas Sully, em suas pinturas, privilegia a alternância entre tons claros e escuros, de modo que o escuro circunda o objeto localizado no plano mais claro da tela e força os olhos do espectador a o fitarem profundamente. O princípio poético de Edgar Allan Poe é justamente o de escrever como quem pinta.

O artista alterna, pela linguagem, os tons claros e escuros e subverte o jogo linguístico em um jogo plástico: esta é a sua técnica. Na margem da palavra escrita há, pois, um espaço em que a metáfora do visível se manifesta: é o caso do retrato de Rebecca Gratz[69]. No conto a imagem é (re)criada pela força pictórica da linguagem.

[69] Retrato feito pelo pintor americano Thomas **SULLY** que Poe teria visto numa galeria da 4ª Avenida, em Nova York, e que lhe teria servido de dispositivo estético para escrever o conto *O The Oval Portrait* (1842).

Fig. 33. *Retrato de Rebecca Gratz*. Thomas Sully, 1831. Óleo sobre painel, 94,5cm X 1,14 m. Rosenbach Museum and Library, United States.



O retrato de Rebecca Gratz[70] é a instância representativa referencial em torno da qual as especulações metalinguísticas se formam, o que o faz ocupar uma posição intermediária entre aquilo que é sabido e aquilo que permanece encoberto.

[70] "Rebecca Gratz nasceu em Lancaster, na Pensilvânia, em março de 1781. Foi a sétima de doze filhos. Seus pais, Miriam e Michael Gratz, judeus ortodoxos, eram membros ativos da pequena comunidade judaica da Filadélfia e estavam entre os fundadores da primeira sinagoga da cidade, Mikveh Israel. O pai, Michael, era abastado comerciante de origem alemã, que descendia de uma longa linhagem de respeitados rabinos. Fundadora das primeiras organizações filantrópicas femininas da Filadélfia e do primeiro orfanato judaico, Rebecca dedicou sua vida em prol do próximo, atuando com a mesma energia e empenho tanto dentro da comunidade judaica quanto entre a população geral da Filadélfia. Crianças e viúvas eram suas maiores preocupações. Rebecca acreditava que era responsabilidade da comunidade olhar pelo bem-estar de cada judeu em termos materiais, morais e religiosos" (Trecho biográfico transcrito *ipsis litteris* de: Mulheres na história, Ed. 31 – Rebecca Gratz, um exemplo para novas gerações. Disponível em: http://www.morasha.com.br/conteudo/ed31/rebecca.htm. Acesso em: 22/07/14).

A imagem está envolta em penumbra, assim como o tecido narrativo do conto também o está. O *sfumato* opera no sentido de que as sensações em torno do que parece estar sendo revelado sejam mascaradas e se confundam nas sombras, o que prolonga a significação, nos dois planos da narrativa: no plástico e no literário. O cromatismo da linguagem atinge o leitor-observador fazendo com que ele também se confunda no emaranhado das descrições nebulosas trazidas pelas imagens.

Há uma fusão entre duas formas distintas de linguagem artística e instaura-se aí, paradoxalmente, uma indistinção entre o literário e o plástico, à medida que o retrato materializa os elementos agenciados pelo discurso do narrador-personagem num processo de repetição de tons e sombras que rearticula constructos simbólicos distintos e os aproximam.

O espaço da tela é o espaço do conto, um assimila a atmosfera do outro. Seria o mesmo dizer que o efeito criado pelo pintor no retrato, pela alternância entre luz e sombra, é similar ao criado pelo narrador para o ambiente em que os fatos se desenrolam. Desse modo, à medida que o "quadro" vai sendo narrado, desagregam-se os tons em torno da imagem do retrato e os mesmos tons tornam a se agregar para atingir a matéria da construção narrativa.

Apagam-se, portanto, os limites entre escrita e representação plástica, por meio de uma operação especular: a *mise en abyme.*

> Aqui, ela [a *mise en abyme*] presta-se a explicar porque o leitor sente tão forte vertigem quando a fronteira se apaga entre o mundo onde se fala e o mundo do qual se fala. [...] Ele [Genette] identifica o efeito do tipo puro de *mise en abyme* com o efeito da metalepse[71]: o efeito inquietante, o sentimento de vertigem que uma metalepse produz no leitor. (COHN, 2005, p. 75).

---

[71] "Metalepse é um recurso estilístico em que se toma o antecedente pelo consequente, e vice-versa, ou o sinal pela coisa significada". Definição trascrita *ipsis litteris* de: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-05-29]. Disponível na www: <URL: http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/metalepse>.

No caso do conto, ocorre *metalepse* porque a sua escrita 'significa' a pintura do quadro, i. é, um pode ser tomado pelo outro.

A narrativa do conto e a pintura do quadro são os registros propriamente ditos do fazer artístico em que o desdobramento mimético em *mise en abyme* se efetiva. A escritura é tomada em função da feitura do retrato oval. O quadro pintado por Sully é instância narrativa absoluta, é limite metafórico máximo entre as narrativas plástica e literária.

A fusão entre poesia e pintura acontece em dois planos: o plano da própria narrativa – com seu enredo e demais elementos e o plano que lhe é subjacente, o da situação criada metaforicamente para representar aquilo que o autor deseja representar: a pintura do retrato. Esta torna visível a natureza da representatividade manifestada na construção da narrativa. Esse procedimento faz surgir relatos plásticos vários.

É interessante considerar o relato em seus níveis distintos de ocorrência e repetição (cf. GENETTE, 1979, p. 75): 1- relato como *relato* cujo(s) discurso(s) escritos entranham-se uns nos outros por meio de uma relação entre acontecimentos distintos ou de uma série contígua de acontecimentos; 2- relato como *história* em que há uma a sucessão ou contiguidade de acontecimentos, reais ou fictícios, os quais são objetos do discurso e se organizam sob diversas relações, como: concatenação, oposição, repetição, et.; 3- relato como *narração* em que o acontecimento consiste em que alguém conte algo, isto é, o acontecimento é o efeito de narrar em si mesmo.

A função de representatividade, em seu sentido estrito, que a princípio o retrato poderia ter, é minimizada e a *mimesis* como *imitatio* deixa de ser preponderante. São destituídas do quadro as funções de cristalizar, de repetir pela cópia, o real imediato e lhes são atribuídos valores referentes à própria condição de reforço, reafirmação e explicitação da relação da linguagem verbal com a imagem visual. (AUMONT, 2002, p.81).

Nesse processo análogo-homológico, a verossimilhança é resultante dos riscos perfeitos e da também perfeita harmonia de cores, tons e sobretons. Essa harmonia faz emergir uma obra fusionada à própria matéria viva; disso resulta a sua beleza aterradora e, ao mesmo tempo, a beleza de um corpo feito de palavras:

> E na verdade alguns que viram o retrato falavam em voz baixa, de sua semelhança como de uma extraordinária maravilha, prova não só da

> mestria do pintor como de seu intenso amor por aquela a quem pintava de modo tão exímio [...].[72] (POE, 1965, p. 281).

A imagem advinda do retrato [o descrito no conto] ultrapassa a condição de reflexo apenas da própria imagem em sua constituição plástica, adquire o *status* de reflexo da narrativa literária e isso ocorre porque o retrato espelha conteúdos já mencionados, bem como seus desdobramentos miméticos posteriores na retomada da narrativa primeira (o conto). (Cf. DÄLLENBACH, 1979, p. 70). Quando ocorre a corporificação plástica, ocorre a corporificação narrativa, que é trazida à presença pela imagem retida do corpo feminino submisso à vontade do artista.

No processo de transubstancialização surge também a alternância de lugares subjetivos, quando instâncias enunciativas emergem como matizes situadas no nicho[73] da página. As linhas da narrativa vão se "ovalando", à medida que o escritor adota para a escritura do conto um ato de enunciação pictórico que se revela no ambiente soturno da narrativa, ambiente sempre pintado pela alternância entre tons claros e escuros.

Por outro lado, as relações pintor-personagem, narrador (da 'grande narrativa'), narrador (da 'pequena narrativa')[74] e leitor imergem no visível das representações plástico-literárias e passam a atuar diante do retrato pintado e narrado de modo a constituir uma sequência natural de gestos e de sentidos que não se configuram como mera operação de pensamento diante das representações do mundo, mas que os fazem mergulhar *en abyme*.

O que se dá é um amadurecimento da visão mediante desdobramentos de olhares sobre a coisa, cujos invólucros cromáticos fundem-se com a própria experiência da percepção: não se vê mais a cor, a moldura. Instaura-se nesse momento "[...] esta precessão daquilo que é sobre aquilo que se vê e se faz ver, daquilo que se vê e se faz ver sobre aquilo que é, é a própria visão". (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 299). Quando isso ocorre é porque se vê para dentro da coisa, se englobam *Ser* e *coisa representada*, funda-se uma fissura definitiva do olhar sobre o exterior da coisa. A

[72] "And in sooth some who beheld the portrait spoke of its resemblance in low words, as of a mighty marvel, and a proof not less of the power of the painter than of his deep love for her whom he depicted so surpassingly well." (*The Oval Portrait*. Edgar Allan **POE**, 1842).

[73] Um lugar escavado na parede onde se encontrava o retrato visto pelo narrador. A palavra "nicho" refere-se aqui ao espaço da folha em que se localiza a escritura do conto.

[74] Chama-se de pequena narrativa os escritos do livrinho de cabeceira encontrado pelo personagem do conto em que consta descrito o processo de realização do *The Oval Portrait*.

relação físico-óptica é abolida quando o visível não é mais contorno, não é mais linha, quando não há mais geometria, só é vazio, intervalo, juntura de sentidos, "duplicações ao infinito" (DÄLLENBACH, 1979, p. 89) e assombro e estupefação.

Há, nesse momento, a representação de um "paralelismo metafórico" (PEIRCE, 1990, p. 64), aquele mesmo resultante das relações analógicas entre as 'partes' da imagem e do texto. A metáfora de uma escritura pictórica materializa-se pela eleição de um objeto que a determina, o candelabro, e pela alternância de lugares que o mesmo ocupa.

> *A posição do candelabro*[75] me desagradava e, estendendo a mão, com dificuldade, para não perturbar o sono do criado, *coloquei-o de modo a lançar seus raios em cheio sobre o livro*.
> Esse gesto, porém, produziu um efeito totalmente inesperado. *Os raios das numerosas velas (pois havia muitas) caíam agora dentro de um nicho da sala que até então estivera mergulhado na intensa sombra* lançada por uma das colunas da cama. E assim *vi, em plena luz*, um retrato até então despercebido.[76] (POE, 1965, p. 280. Grifos nossos).

Para o processo de percepção o candelabro é um elemento fundamental. Os espaços físicos que ocupa em relação ao retrato podem ser metaforizados como lugares dos dizeres plástico-narrativos, como segue:

> 1- Por esses quadros, que enchiam não só todas as paredes, mas ainda os numerosos ângulos que a esquisita arquitetura do castelo formava, meu delírio incipiente me fizera talvez tomar profundo interesse. Assim é que mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala – pois já era noite –, **acender as velas de um enorme candelabro** que se encontrava à cabeceira de minha cama e abrir completamente as franjadas cortinas de veludo preto que envolviam o leito[77]. (POE, 1965, p. 280. Grifos nossos).

[75] A posição desse objeto é determinante para a materialização da escritura pictórica do conto, o que será ratificado adiante.

[76] "The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my hand with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as to throw its rays more fully upon the book.
But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before. " (Edgar Allan **POE.** *The Oval Portrait*, 1842).

[77] "In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the chateau rendered necessary- in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest; so that I bade Pedro to close the heavy shutters of the room- since it was already night- to light the tongues of a tall candelabrum which stood by the head of my bed- and to throw open far and wide the fringed curtains of black velvet which enveloped the bed itself." (Edgar Allan **POE.** *The Oval Portrait*, 1842).

> 2- **A posição do candelabro** me desagradava, e estendendo a mão, com dificuldade, para não perturbar o sono do criado, coloquei-o de modo a lançar seus raios de luz mais em cheio sobre o livro.[78] (POE, 1965, p. 280. Grifos nossos).
>
> 3- Descobrira que o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta *aparência com a vida* que a princípio me espantou, para afinal confundir-me, dominar-me e aterrar-me. Com profundo e reverente temor, **tornei a pôr o candelabro em sua primitiva posição**.[79] (POE, 1965, p. 281. Grifos nossos).

Reposicionar o candelabro de forma que faça incidir mais luz ou menos luz sobre o retrato oval equivale, portanto, no plano da narrativa, a reposicionar os tons da enunciação pictórica. O que significa dizer que o candelabro possui, ao mesmo tempo, natureza física e simbólica. É por meio desta última que os tons claros e escuros da narrativa vão se mostrando ao leitor, de modo simultâneo aos tons do próprio retrato, do que resulta uma ilusão de "cumplicidade estrutural" (DÄLLENBACH, 1979, p.67) entre pintura e escrita literária.

O quadro é sombra e é ainda mais reflexo da própria escrita do conto. É metalepse, é metáfora especular que providencia troca de valores entre as duas formas distintas de arte. Nesse sentido, o constructo plástico não é outra coisa: é a própria vida trazida de volta à presença pela arte que a materializa, que lhe devolve o corpo da mulher ao corpo da própria escrita.

A categoria de observação do pintor sustenta-se no sentido de transubstancialização do próprio objeto artístico em matéria natural como se "[...] o seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de mudas significações" (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 283) atingisse a substância plástica e a transformasse noutra. O corpo é reencontrado, é reatualizado pelo procedimento plástico, não como *continuum* de espaço, e sim como matéria resultante de um entrelaçamento de funções vitais. Ele ressurge para o artista-observador como feixe de luz, como visão e movimento.

---

[78] "The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my hand with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as to throw its rays more fully upon the book." (Edgar Allan **POE.** *The Oval Portrait*, 1842).

[79] "I had found the spell of the picture in an absolute life-likeliness of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me. With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position. ". (Edgar Allan **POE**. *The Oval Portrait*, 1842).

O corpo[80], substância natural, é, para além desta, substância plástica, devir da percepção do artista, uma espécie de "deformação coerente" e, por isso mesmo oportuna, que só se assenta mediante um processo de desdobramento do pensamento para além das meras existências do objeto natural e do objeto artístico. Operação estética similar ocorre em René Magritte quando o contorno da tela se dilui e avança suavemente sobre o 'real' e tudo parece ganhar aparência de vida.

O pintor descobre que o encanto da representação do real está nessa absoluta *aparência de vida* que a princípio pode espantar, confundir e aterrar... O princípio poético-plástico magritteano é parafrástico ao princípio adotado por Poe. A desconstrução da imagem plástica mediante a sua inserção no plano do "real" representado em *La Condition Humaine* é suficiente para romper com os limites da representação, uma vez que o simulacro manifestado gera o ciclo ininterrupto de prototipicidade estética e garante a transposição e a manutenção de imagens (des) semelhantes entre si, o que vai se alargando em outras telas do pintor.

Fig. 34. *La Condition Humaine.* René Magritte, 1933. Óleo sobre tela, 100 X 81 cm.



[80] Mais adiante, às páginas 157-160, discorremos acerca da ideia de corpo como substância plástica para o que utilizamos *A Giganta*, quadro de René **MAGRITTE,** e o poema de Charles **BAUDELAIRE**, *La Géante*. A ideia de Corpo é utilizada nesse contexto, portanto, como metáfora da linguagem plástico-poética.

Como o observador se posiciona diante da janela? Ou ele deve posicionar-se diante da janela? O que, afinal, pode-se entrever? O que sobra factualmente do limite entre o 'real' e representação do real são apenas as três pernas do cavalete, o seu grampo de sustentação e as bordas da tela situadas à direita de quem a observa com maior exatidão e à esquerda, mais sutilmente. Há em *La Condition Humaine*, especialmente, um duplo processo de emolduramento que complexiza o ciclo ininterrupto entre o "real" e o "real da representação". Assim, a janela emoldura o 'real' a ser pintado enquanto a borda da tela (vista mais claramente à esquerda de quem a observa) emoldura o 'real' da representação. Isso provoca um deslocamento contínuo da percepção e a única condição do observador é a de repetir o mesmo ato que o encaminha a perceber e, ao mesmo tempo confundir, os níveis de realidade plástico-metafórica. Isso ocorre pelo rompimento dos limites impostos pelo enquadramento da representação plástica e pela ideia de significante a que se está acostumado.

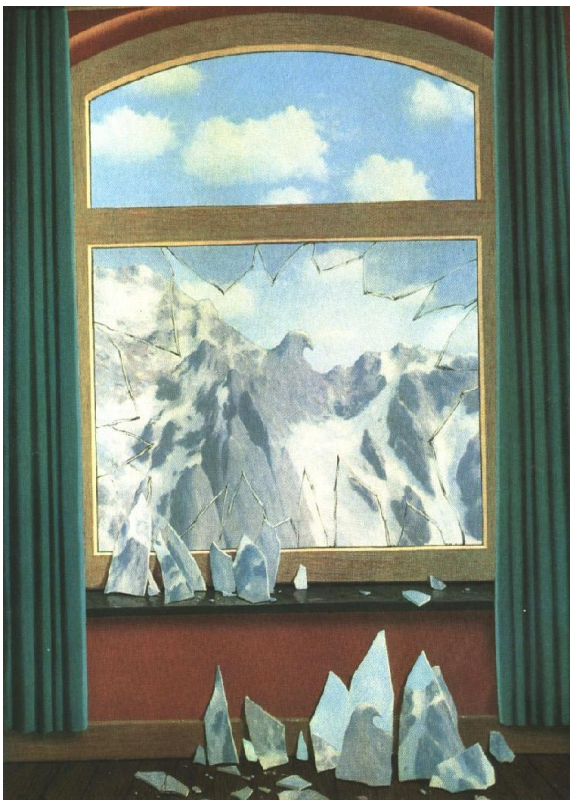
Assim, em *La condition humaine* e suas variações, Magritte estrutura a noção de "dobrar-se sobre si mesmo" (FOUCAULT, 1988, p. 35) apreendida dos princípios estéticos de Edgar Allan Poe. É essa a noção que modula a *práxis* de René Magritte. A partir dela, cada "repetição" do mesmo procedimento produz marcas novas que reagem, alternando-se, num movimento análogo-homológico, entre "semelhança e similitude". (FOUCAULT, 1988, p. 60-1), entre "diferença e repetição". (DELEUZE, 2000, *passim*).

Se os cavaletes conformam a estrutura representacional em todas as variantes de *La Condition Humaine*, assim como o retrato localizado no nicho conforma o processo de representação no conto, Em *El Domínio de Arnheim* e *La Clef des Champs* a matéria vítrea ocupará papel metafórico decisivo.

Fig. 35. *La Clef des Champs* . René Magritte, 1936. Óleo sobre tela, 80 X 60 cm.



Fig. 36. *El Dominio de Arnheim*. René Magritte, 1949. Óleo sobre tela. Sem medidas especificadas.



A condição fatal do vidro é a de se quebrar, o que permite pensar sobre as implicações de uma filosofia da destruição trazida à tona pelo processo de espelhamento na representação poético-pictórica. O vidro conseguirá reter o real representado? Quais são os limites do real? Surpreendentemente, esta é a intenção do pintor: lembrar o observador de que a representação se funde com o real representado e essa sempre será a sua condição, assim como a do vidro é a sua fragilidade.

O trabalho com a arte e sobre o fazer arte consuma-se como um diálogo envolvente onde nada está decidido desde o começo. A cada instante surgem incidentes aos quais seus empregos são minuciosamente atribuídos. Nos dois artistas, a arte surge como pensamento, como observação e como desdobramento. Em consequência dessa operação, há uma intensificação da própria reflexão sobre o fazer arte. Esta ação se configura como um desejo de manter a obra sempre jovem e, principalmente, de reconhecer a sua fatal incompletude e fragilidade quando a única certeza é a de que a

pincelada final e o completo colorido são devir..., pois, a obra de arte, no processo de sua percepção, está a todo o tempo sendo (re)feita.

Os quadros pintados por Magritte e os narrados por Poe não surgem como representações estagnadas do mundo; surgem, sim, como desdobramentos do visível, "[...] sequência natural de amadurecimento da visão do artista". (MERLEAU-PONTY, 2004b, p.278). Inauguram-se, por suas práticas, instâncias formadoras de uma única sintaxe proveniente de discursos distintos: poesia e pintura. Ambos passam a significar em si e entre si e para além de existências alternantes, como fatos artísticos.

Assim como nas telas de Magritte, em *The Oval Portrait*, de modo específico, esse procedimento estético faz surgir uma dualidade e uma simultaneidade materializadas no interior do discurso literário, mediante um jogo alternante de técnicas artísticas singulares, posicionando o espectador (o escritor do conto – Edgar Allan Poe – , o pintor do quadro visto por Poe – Thomas Sully –, o narrador do conto, o pintor-personagem do conto e, finalmente, o leitor) em face do representado.

Perspectivas de dimensões variadas vão se formando *ad infinitum*, uma vez que são orientadas por um processo reiterativo cíclico[81] sustentado por "[...] noções de profundidade, infinito, vertigem e queda [...]." (DÄLLENBACH, 1979, p. 17). À medida que:

> [...] opera por similitude e redução, (a construção em abismo) multiplica as semelhanças que, através da repetição, podem aproximar e rearticular os múltiplos acontecimentos. Em síntese, é esta a função antitética da construção em abismo: a unidade, ela divide; a dispersão, ela a une. (RICARDOU *apud* CARVALHO, 1983, p. 15).

[81] O crítico William J. **SCHEICK** em "The geometric structure of Poe's 'The Oval Portrait'" (1978) apresenta sua visão a respeito da noção de circularidade adotada por Poe na escritura do conto: "The fictive space of 'The Oval Portrait' is geometrically shaped in that it suggests a series of more or less circular layers. There is, first of all, the turret into which the narrator retreated from the outside world, a circular setting objectifying the narrative manner of the tale. Although the story is related retrospectively, it conveys the illusion that its first-person account, the narrative frame, occurs within the turret. The narrative frame in turn encircles the "vague" gloss on the portrait provided by the catalogue raisonne found by the narrator's bedside, and this gloss relates to the "rich golden arabesque" encircling the portrait. The word arabesque, which in the story is synonymous with Moresque, refers to "patterned strangeness," a "carefully wrought design, which is colorful, intricate, symmetrical, and therefore pleasing, often fascinating, in its effects" . Both words provide clues to the complex scheme of the successive frames in the tale, concentric frames increasingly narrowing the reader's attention toward the portrait. The arabesque frame implies a greater proliferation and intricacy of design beyond that of the catalogue's gloss, in which repetition, echo, and sonority suggest in turn a proliferation and intricacy of design beyond that of the narrative frame". (SCHEICK, 1978, p. 6). Texto disponível em: http://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1978102.htm. Acesso em: 22/03/15.

A relação – a) entre o fato de Poe ter avistado o quadro de Thomas Sully e tê-lo transformado em instância narrativa absoluta; b) o fato de o pintor do conto pintar um retrato no estilo das cabeças pintadas por Sully; c) e o fato de ocorrer um registro escrito que descreve minuciosamente as pinturas e sua história – sugere um processo de passagem entre mundos, como já mencionaram Uspênski (2010, p. 174) e Cohn (2005, p. 75). A partir dessa relação instaura-se a sensação de vertigem. É interessante notar que a narrativa propriamente dita funda um limite, uma borda, a qual leva ao abismo, à fronteira da representação marcada no conto graficamente pelo sinal de dois pontos:

> Afastada assim de minha vista a causa de minha aguda agitação, busquei avidamente o volume que descrevia as pinturas e sua história. Procurando a página que se referia ao retrato oval, li as imprecisas e fantásticas palavras que se seguem**:**[82] (POE, 1965, p. 281).

O processo de escritura e a sua espacialização são ambíguos. Por isso, a fusão de narrativas causa uma crise vertiginosa no leitor uma vez que a escritura do conto metaforiza o ato de:

> [...] repensar a relação entre o papel das representações efetuadas pelo sujeito – representações e sujeito considerados de maneira diversa de como o pensamento moderno nos acostumou a fazê-lo – e o fenômeno da mímesis [*sic*], tampouco integralmente entendida como o fizeram os antigos. (COSTA LIMA, 2000, p. 21).

Esse processo de fusão e solubilidade miméticas lembra, em muito, o que ocorre em "Continuidad de los Parques", de Julio Cortázar. Efeito semelhante – o dobrar-se do conto sobre si mesmo – pode ser sentido a partir da perspectiva de que há uma história dentro de uma história, cujos limites são imensuráveis. Há uma voz narrativa que fala de um leitor de um certo romance, e esse mesmo leitor corporifica-se na pessoa do personagem do romance lido. O leitor, nesta perspectiva, é personagem do romance lido por ele mesmo e do conto que lemos sem sabermos onde começa o corpo de um e de

[82]"The cause of my deep agitation being thus shut from view, I sought eagerly the volume which discussed the paintings and their histories. Turning to the number which designated the oval portrait, I there read the vague and quaint words which follow:" (Edgar Allan **POE.** *The Oval Portrait*, 1842).
.

outro, nesse jogo da linguagem. Como em Magritte, cujos dispositivos demarcadores do *ponto vélico* em alguns quadros são o cavalete e a matéria vítrea, em Cortázar os dispositivos fusionais da narrativa de "Continuidad de los Parques" que contribuem para o mesmo fim estão diretamente relacionados ao espaço e ao tempo.

No tocante, em específico ao tempo, temos, no conto de Cortázar, as seguintes construções: "**Começara a ler** o romance dias antes. **Abandonou-o** por negócios urgentes, **voltou à leitura** quando regressava de trem à fazenda [...]" (CORTÁZAR, 1974a, p. 11. Grifos nossos). *Começar, abandonar e voltar* sugerem uma sucessão temporal marcada não por uma interrupção em termos cronológicos, mas por outra, a qual termina indicando uma certa totalidade ou pelo menos a ilusão de totalidade que se instantaneíza[83]. Isso ocorre quando as partes marcadas por *começar, abandonar e voltar* vão sendo agrupadas numa mesma linha temporal, causando a ilusão de totalidade instantânea. Nesse sentido,

> [...] o passar do olho, parte por parte, requer tempo, e a impressão de divisar o todo é produzida, em verdade, pela rápida sucessão de visões, talvez mesmo vistas de diferentes ângulos. Mesmo onde o todo possa ser divisado imediatamente, apenas uma parte é coberta pela visão focal e o resto advém somente dentro do âmbito da visão marginal [...]. (MENDILOW, 1972, p.28).

Assim, os ângulos de percepção surgem variados. Afinal, quem olha para a cena narrada é o leitor do romance que está sentado à poltrona de veludo, ou o leitor do conto localizado do 'lado de fora' da situação narrada? Há um 'dentro' e um 'fora' ou esses dois espaços surgem apenas como "incidentes ordinários" e esses cessam também de acontecer? O próprio Cortázar, ao referir-se à construção poética de Edgar Allan Poe, esclarece sobre os *incidentes* que escapam ao domínio do escritor. Para ele, a construção poética

> [...] deve partir da intenção de obter certo efeito, para o qual o autor 'inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajude a obter o efeito preconcebido...' Na prática ocorrerá com quase todos os contos de Poe o mesmo que com os poemas, isto é, o efeito obtido depende, em suma, de episódios ou de atmosferas que escapam originariamente a seu domínio, o qual só se impõe a *posteriori*. (CORTÁZAR, 1974b, p. 121. Grifos do autor).

[83] Neologismo utilizado aqui no sentido de que as construções temporais, em *Continuidad de los Parques*, sofrem um processo de dissolução imediata.

Revelam-se, então, como outros *incidentes* em "Continuidad de los Parques", a "cabana do mato" e "o escritório que dava para o parque de carvalhos". Ambas as construções prefiguram a noção imediata de espaço em relação ao 'dentro' e ao 'fora', a qual se configura (também na imediatez) como "lugares da narrativa", ou, como em *La Condition Humaine*, "lugares da pintura".

Essa noção, como já dito, é apenas imediata, pois a porta para a qual o leitor do romance – personagem do conto – dá as costas é o que se pode chamar aqui de lugar metafórico de passagem, de mediação. Ao acariciar o veludo verde da poltrona, o leitor é, gradativamente, absorvido pela realidade da linguagem e passa a gozar do prazer "[...] perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava". (CORTÁZAR, 1974a, p. 11). Nesse momento, ele é lançado para além dos janelões e para junto dos carvalhos. Surge aí a condensação espácio-temporal, responsável por fazer o fantástico revelar-se, quando o presente da leitura do romance é, ao mesmo tempo, passado e futuro e não há nada de diferente entre esses dois pontos. Desse modo, o deslocamento de fronteiras e de estruturas ordinárias como *espaço* e *tempo* é regra sem a qual o fantástico jamais se manifestaria. (Cf. CORTÁZAR, 1974c, p. 235).

Há o deslocamento de corpos do(s) observador(es) e da própria linguagem, de um plano para outro. O verde da poltrona de veludo, onde o leitor encontra-se sentado, dá lugar ao verde do parque de carvalhos para onde ele é transportado. O leitor-personagem quer afastar-se, linha a linha, daquilo que o rodeia, assim como quer sentir o ar do entardecer na própria matéria diluída na/pela escrita do romance que está lendo. E, nesse movimento de recuo, leitor do romance e personagem do romance terminam fundindo-se em um só:

> Do caminho oposto, êle se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo sôlto. Corre por sua vez, esquivando-se das árvores e cêrcas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alamêda que o levaria a casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus ouvidos, chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance. (CORTÁZAR, 1974a, p. 12-3).

Sentado na sua poltrona, o leitor também é levado a adentrar no parque de carvalhos, obedecendo a uma ciclicidade ininterrupta que deve ser realizada durante a leitura do conto e que garantirá a manifestação do *ponto vélico* como estrutura desprovida de bordas delimitáveis. Em "Continuidad de los Parques", quando as oposições passam a dar lugar a um fluxo contínuo de imagens que escapa aos limites dentro e fora da cena, ficamos assim como ficou Teodoro[84]: ele deveria estar pensando nas heterogeneidades admissíveis. O que está para além do portal? O que está para além da janela? A representação no conto invade o espaço da (re)presentação no romance e vice-versa.

Algo similar ocorre em Poe, quando as particularidades da pintura e da escrita fundem-se num mesmo cromatismo, mediante um retorno contínuo à cor que os envolvem [a pintura e a escrita]. Quando, mediante um processo perceptivo iluminado, toma-se a coisa pelo seu correspondente representativo, os lugares ocupados pelo pintor-personagem e pela voz narrativa[85] são redimensionados, acontece a fusão, a "visão devoradora" (a que se refere Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção,* 1999) que eleva o observador para além de texturas, desabitua o olho, o desperta e faz surgirem delírios mediados pela cor fusionada às essências carnais. O efeito – a emulação da representação – conseguido por Cortázar lembra em muito o que Poe consegue em *The Oval Portrait*:

> Menos do que tudo poderia ter sido minha imaginação que despertada de seu semitorpor, teria tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva. Vi imediatamente que as peculiaridades do desenho, do trabalho do vinhetista e da moldura deviam ter de pronto dissipado tal ideia, impedido mesmo seu momentâneo aparecimento.[86] (POE, 1965, p. 281).

[84] Teodoro é o gato de Cortázar, mencionado em *El sentimiento de lo fantástico*: "Quando o fantástico me visita […] lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: "Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado". Estou convencido de que esta manhã Teodoro [o gato de Cortázar] olhava um ponto vélico do ar. (CORTÁZAR, 1974c, p. 179).

[85] É preciso considerar as instâncias de enunciação do que é narrado. Há o narrador do que agora me veio a ideia de chamar de "grande narrativa" e há também o narrador do pequeno livro de cabeceira, de que me ocupo chamar de "pequena narrativa", a que explica a feitura do retrato. Esse fato instaura definitivamente a feitura narrativa em *mise en abyme*. Como resultado das performances narrativas tem-se aquilo a que André GIDE chama de "Le narrateur multiplié". (In: André **GIDE**. *Os Moedeiros Falsos*. Tradução: Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987).

[86] "Least of all, could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person. I saw at once that the peculiarities of the design, of the vignetting, and of the

A representação da coisa funde-se na própria coisa. No âmbito da representação abismal, literatura e pintura fusionam-se. Ambos são afetados pelo reflexo, como o leitor também o é. Pelos reflexos da pintura e da escrita os olhos são "enganados", quando a visão e a percepção passam então a atuar como "sobre-sentidos". (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 109). O invólucro dissipa-se e o observador (pintor, leitor, voz narrativa) é puxado para dentro da escrita-tela, é levado para além das cores que a envolvem, ele passa a englobar o mesmo espaço de representação. Portanto,

> [...] se o reflexo se parece com a própria coisa, é que age mais ou menos sobre os olhos como o faria uma coisa. Ele engana o olho, gera uma percepção sem objeto, mas que não afeta a nossa idéia de mundo. No mundo, há a própria coisa, e fora dele há esta outra coisa, que é o raio de luz refletido, e que tem com a primeira uma correspondência regulada, dois indivíduos, portanto, ligados de fora pela causalidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284).

O retrato exerce o papel de ordenador estético da linguagem literária posto seja em torno dele que as discussões acerca da ficcionalização da vida pela arte se corporificam. O autor organiza os significados literário e pictórico a partir de um mesmo referencial distendendo-o em dois campos: o literário e o pictórico. Forma-se uma duplicidade em que o correspondente da palavra é a imagem; ela mesma é o reflexo da própria palavra escrita resultante do jogo perceptivo e mimético construído no tecido da narrativa de *The Oval Portrait*.

> Olhei rapidamente para o retrato e depois fechei os olhos. Porque isso fizera, eu mesmo não percebi a princípio. Mas, enquanto as minhas pálpebras assim permaneciam fechadas, revolvi na mente a razão de assim ter feito. Era um movimento impulsivo, para ganhar tempo de pensar, para certificar-me de que minha vista não me iludira, para acalmar e dominar a fantasia forçando-a a uma contemplação mais serena e mais segura. Logo depois, olhei de novo, fixamente, para o quadro.
>
> Do que então vi claramente não poderia nem deveria duvidar. Porque o primeiro clarão das velas sobre aquele quadro como que dissipou o sonolento torpor que furtivamente se apossava de meus sentidos e sem demora me pôs completamente desperto.[87] (POE, 1965, p. 280).

---

frame, must have instantly dispelled such idea- must have prevented even its momentary entertainment. " (Edgar Allan **POE**. *The Oval Portrait*, 1842).

[87] "I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. Why I did this was not at first apparent even to my own perception. But while my lids remained thus shut, I ran over in my mind my reason for so shutting them. It was an impulsive movement to gain time for thought- to make sure that my vision had

Todas as ‘partes’ da escrita do conto convergem para o centro da imagem do retrato da mulher que está pendurado na parede e iluminado por pouca luz: ele é o ponto que dimensiona a construção do conto. Desse modo, temos uma relação analógica entre: 1) a suprassensibilidade ausente do corpo da mulher; 2) sua presença corporificada no retrato; 3) e a natureza da arte e a linguagem que organiza os três primeiros elementos.

O campo de ordenação do discurso literário é, pois, o próprio retrato e a *performance* mimética realiza-se à medida que a voz narrativa nos faz percorrer, a partir dos olhos pintados na tela – centro visual de apoio perceptivo – os “lugares” de escrita da narrativa, a sua plasticidade, os seus relevos e as rupturas dos limites entre as duas formas distintas de arte. O retrato é o objeto a partir do qual o discurso referencial/textual é fragmentado e é também aquele que o ordena plasticamente em matizes de claro e escuro. Devido a isso, a forma e o conteúdo da pintura são dinamizados numa estrutura única pelas quais as sensações visuais são privilegiadas no interior da narrativa. Assim, a escrita do conto bem como o próprio retrato, que ganha um *status* de verdadeira autonomia dentro do mesmo conto, refletem um *medium* pelo qual a imagem capturada pelos limites da escrita substancializa a própria escrita, lhe dá corpo, forma plástica.

Poe simula a realidade linguística para além do campo da própria escrita e cria, por meio da transformação da vida em arte “[...] uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p.89), para além daquilo que a escrita deixa entrever. Nesse sentido, a imagem da mulher distancia-se de uma imagem espectral e passa a ser corpo da própria construção literária.

O ponto de transição ou *ponto vélico* surge, em Magritte e Poe, mediado pela diluição e não pode ser configurado como ‘um lugar’, mas como ‘lugares’, espalhados por todo o corpo da tela e por todo o corpo do texto. São pontos caracterizados por um alto grau de fluidez e solubilidade – esta última sendo usada aqui no sentido mesmo da

---

not deceived me- to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze. In a very few moments I again looked fixedly at the painting.
That I now saw aright I could not and would not doubt; for the first flashing of the candles upon that canvas had seemed to dissipate the dreamy stupor which was stealing over my senses, and to startle me at once into waking life. ” (*The Oval Portrait*. Edgar Allan **POE**, 1842).

capacidade que uma substância tem de dissolver-se na outra – que lhe é inerente. O espaço da pintura funde-se com um espaço: "[...] primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada". (CORTÁZAR, 1974a, p. 12). Esses elementos seriam sim delimitadores das fronteiras do visível, não fossem suscetíveis de ser diluídos no jogo da linguagem e da plasticidade.

Nesse sentido, as relações buscadas por Edgar Allan Poe, René Magritte tornam ainda mais complexa a malha da autorreflexão sobre o fazer artístico, o que se inscreve como *Acontecimento* dentro de acontecimento, como *continuum*[88] que não cessa de produzir efeitos perturbadores. Surge, então, uma teoria estética cujo principal objetivo é problematizar as questões de representação e que, justamente por isso, absorve os seus meios e se amplia, mediada por reiterações contínuas, mediadas por uma compreensão metafórica efetiva da composição estética do *Outro*, conforme veremos a seguir.

2.3: Metáfora como A*contecimento*: o evento metafórico da pintura em Edgar Allan Poe e o evento metafórico da poética em René Magritte

Nossa reflexão ancora-se sobre o fato de que qualquer juntura realizada tendo em vista as similaridades estruturais entre os elementos que compõem os objetos aproximados pode se constituir como uma "dobra"[89] (DELEUZE, 1991, *passim*). O uso do conceito é feito considerando-se, portanto, a aproximação entre pintura e poesia, o *ut pictura poesis*, e sobremaneira os contornos que o postulado clássico ganhou a partir do início do século XVI (1550) com a publicação de excertos do *Tratado de Pintura*, de Leonardo da Vinci, até a libertação do conceito em Lessing, no século XVIII, com a publicação de *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (1766).

A aplicação do conceito dar-se-á em duas instâncias. A primeira diz respeito ao próprio apotegma – o *ut pictura poesis* – tendo em vista que, cada vez que é submetido historicamente a uma análise teórica, ele dobra-se sobre si mesmo. A segunda refere-se à natureza da poesia e da pintura e das similaridades naturais e artificiais que guardam

[88] As noções de *autorreflexão e continuum* são pensadas aqui a partir do que propõe Walter **BENJAMIN** em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1999), especificamente, o que se encontra na primeira e na segunda parte da obra, intituladas, respectivamente, de *A Reflexão* (p. 27- 68) e *A Crítica de Arte* (p.69 -122).

[89] O conceito cunhado por Gilles **DELEUZE** será utilizado aqui com o sentido de duplicação dos acontecimentos estéticos em Poe e Magritte, tendo em vista noções como *diferença e repetição.* (Cf. DELEUZE, 2000).

em/entre si. Se o *ut pictura poesis*, como estrutura histórica, dobra-se sobre si mesmo, a poesia (literatura) dobra-se sobre a pintura (artes plásticas) e a encapsula fechando o círculo do simulacro elevando, ao seu mais alto grau, a tensão da representação e fazendo com que a percepção se detenha nessas estruturas e "[...] chegue ao máximo de sua força e duração. " (CHKLOVSKI, 1976, p. 54).

Os objetos artísticos advêm dessa relação como presenças da coisa dita, quando um se diz pelo outro. Ainda assim, ambos são a própria coisa e não discursos sobre a coisa. Daí poder-se considerar que um se dobra sobre o outro e sobre si mesmo e, como resultado destas dobraduras tem-se uma fusão entre fundo e forma, elementos esses que se diluem como estruturas físicas e fazem surgir um espaço metafórico cujo corpo é o próprio acontecimento poético.

Nesse sentido, a aplicação daquele conceito cunhado por Deleuze obedecerá a uma orientação estrutural manifestada na maneira como o significante poético reclama para si significados plásticos bem como o significante plástico reclama para si significados poéticos que, desdobrados infinitamente, providenciam um alargamento das fronteiras da própria representação. Desse modo, é importante considerar que:

> A idéia significante se desdobra, porquanto à idéia que substitui outra se superpõe a idéia de seu poder representativo. Acaso não haveria três termos: a idéia significada, a idéia significante e, no interior desta, a idéia de seu papel de representação? Não se trata, porém, de um retorno sub-reptício a um sistema ternário. Trata-se antes de um desnível inevitável da figura com dois termos, que recua em relação a si mesma e vem alojar-se por inteiro no interior do elemento significante. De fato, o significante tem por conteúdo total, por função total e por determinação total somente aquilo que ele representa: ele lhe é inteiramente ordenado e transparente; mas esse conteúdo só é indicado numa representação que se dá como tal, e o significado se aloja sem resíduo e sem opacidade no interior da representação do signo. (FOUCAULT, 2000, p. 88).

Porque se aloja no interior do signo (plástico ou poético) sem opacidade alguma o conteúdo metafórico já desreferencializado se constitui como a própria coisa e não como discurso sobre a coisa. Nesse sentido, as dobras que surgem da interseção das esferas do discurso – e são outras coisas que não mais só pintura ou só poesia – possuem autonomia e se revelam dotadas de força metafórica com poder suficiente para reverter o referente, restabelecê-lo em outra matéria e assim elevá-lo sob a custódia de

um poder espiritual de ação estética vivificante, no sentido proposto por Kant no § 49 de *Crítica da Faculdade do Juízo* (2002).

As dobras, resultantes desse processo, apresentam-se como elementos monádicos uma vez que "[...] contêm em si uma certa perfeição (*ekhousi tò entelés*), e têm uma suficiência (*autarkeia*) que as torna fontes de suas ações internas. " (LEIBNIZ, 2009, p. 28). A natureza ontológica da relação entre poesia e pintura é, em Leibniz, estrutural, o que permite inferir que há uma ação interna poética no ser interno da pintura e vice-versa, a qual somente o processo interpretativo pode trazer à luz.

O processo de interpretação atua por entre os níveis do plástico e do poético ao articular imaginação e especulação. Para Ricoeur (2000, p. 464), o processo interpretativo: "De um lado quer a claridade do conceito, de outra procura preservar o dinamismo da significação que o conceito detém e fixa". É entre o imaginar e o racionalizar que a metáfora encontra o seu lugar.

A experiência surrealista empreendida por Magritte descola definitivamente o sentido corriqueiro da metáfora quando a faz manifestar-se como o tropo mais inabitual de todos. O seu empreendimento metafórico é, sem dúvida, atravessado por um significativo conhecimento da retórica clássica o que deixa entrever, a partir das dobras inusitadas realizadas por ele, uma lógica poética que sustenta o desnivelamento entre o mundo prosaico e o poético propriamente dito. A esse respeito é esclarecedor o que segue:

> Convenientia, aemulatio, analogia e simpatia nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se. Dizem-nos os caminhos da similitude e por onde eles passam; não onde ela está nem como a vemos, nem com que marca a reconhecemos. (FOUCAULT, 2000, p. 35).

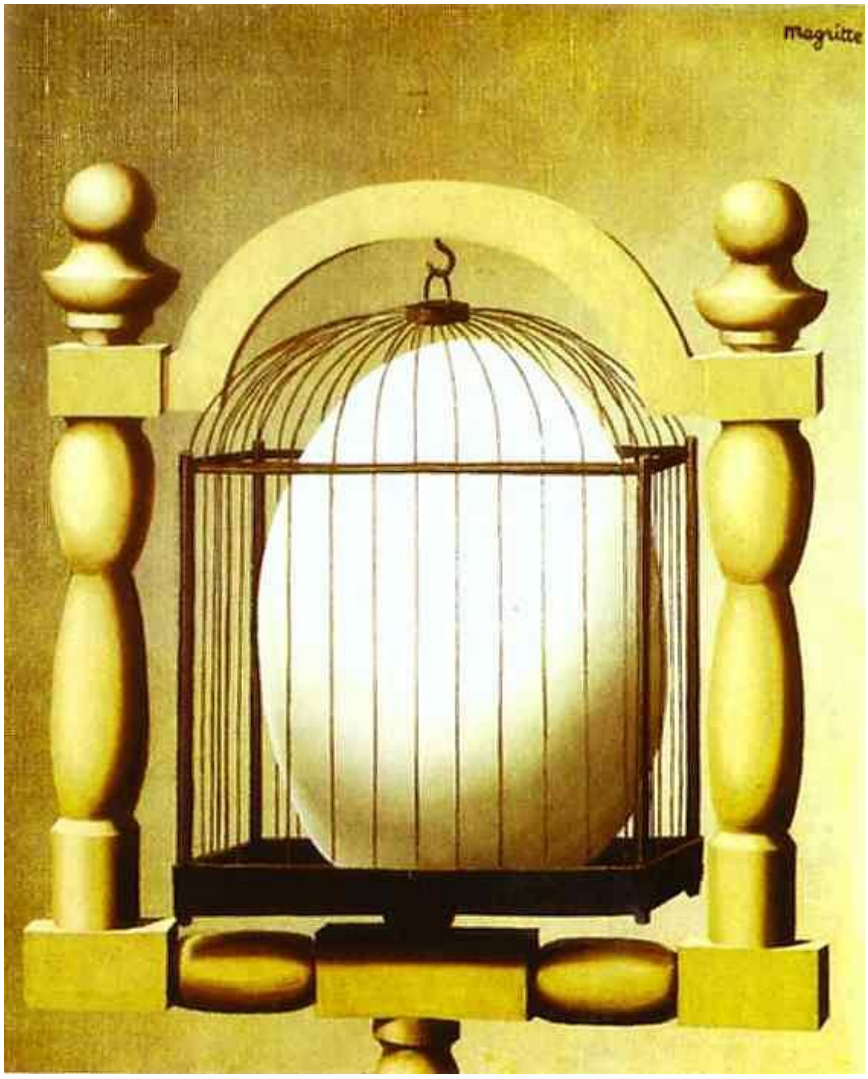
Magritte produz metapintura e, para além dela, elabora escritos que dão a conhecer o procedimento adotado no ato de sua realização. Ele descreve o seu processo de interpretação resultante da associação entre imagens dessemelhantes. A operação realizada e descrita na passagem abaixo revela a aplicação do conceito clássico da *aemulatio*:

> Uma noite acordei num quarto onde fora colocada uma gaiola com um pássaro a dormir lá dentro. Um tremendo erro fez com que eu visse um ovo na gaiola, em vez do pássaro adormecido. Entendi então um novo e espantoso segredo poético, porque o choque que senti foi provocado exatamente pela afinidade dos dois objetos — a gaiola e o ovo — um com o outro, enquanto anteriormente este choque fora causado por eu ter juntado dois objetos que não estavam relacionados. (MAGRITTE *apud* PAQUET, 2000, p.26).

O pintor refere-se à tela "As Afinidades Eletivas", pintada em 1933. Em Magritte pode-se perceber a *convenientia* e a *aemulatio* funcionando em situações e graus distintos. Nas suas "Afinidades Eletivas" o procedimento de analogia é associado à *aemulatio* propriamente dita, uma vez que são aproximadas realidades distintas por uma operação de similitude, conforme sugere Foucault (1988, p. 60-1). Essa operação perturbadora que aproxima o ovo do pássaro e que desloca lugares de percepção habituais é altamente subjetiva e afasta o observador do conceito de imitação de uma coisa pela outra. Ao contrário, o encaminha para uma ação perceptiva orientada pela superação da *imitatio* como percebida pelos antigos.

Os signos presentes em "As Afinidades Eletivas", gaiola e ovo, são tensivamente subjetivados em função da sugestão metafórica do signo ausente, "pássaro". O ovo ocupa, na gaiola, todo o espaço que habitualmente uma ave ocuparia. A ave agora é devir do pensamento, é metáfora que reclama excesso e superação. Os signos não são ornamentos e o que surge de suas aproximações inesperadas é a própria onipresença da linguagem mediada por um jogo cambiante entre semelhança e dessemelhança e sugere que "[...] algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa. " (BLANCHOT, 1987, p. 258). O que está diante de nós é o signo vivo.

Fig. 37. *As Afinidades Eletivas*, 1933. René Magritte. Óleo sobre tela, 41 X 33 cm. Coleção Etienne Périer, Paris.



Em 1809, Goethe já havia publicado *As Afinidades*[90] *Eletivas*, romance que ele mesmo define como "romance químico" em decorrência do processo de atração e repulsa experienciado pelos personagens – processo que lembra as relações químicas e suas reações entre os elementos das mais variadas espécies:

[90] Em Química, o termo *afinidade* significa "[...] atração, análoga à atração molecular que produz as combinações químicas". (LALANDE, 1953, v. I, p. 37). O termo, ainda segundo Lalande, tem uso bastante subjetivo, o que pode sugerir certa imprecisão. O autor ainda esclarece que: "Afinidades é um termo vago que só tem dois empregos mais ou menos definidos: 1º) as Afinidades eletivas; título de um romance de Goethe – (*Wahlverwandtshaften*) eram primitivamente uma expressão química devida a Bergmann e que designam as afinidades que destroem um composto em proveito de novas combinações; 2º) Afinidade natural das ideias – propriedade que têm os fenômenos psíquicos de atraírem-se um ao outro no campo da consciência por associação de idéias (com semelhanças, ou sem elas)." (LALANDE, 1953, v. I, p. 37-38).

> [...] se não lhes parecer pedantismo – replicou o Capitão – posso resumir tudo e me restringir à linguagem simbólica. Imaginem um A intimamente ligado a um B e incapaz de se separar dele, nem pela força: imaginem um C que esteja na mesma situação com um D; coloquem então os dois pares em contato. A atirar-se-á para D, e C para B, sem que se possa afirmar quem abandonou quem e se uniu ao outro primeiro. (GOETHE, 1992, p. 54).

O mesmo é requerido do observador da tela de René Magritte ao se deparar com o imenso ovo preso numa gaiola onde supostamente deveria estar um pássaro. Esse processo químico de "abandono" e "união" entre as substâncias é o que vai se manifestar em nível plástico nos trabalhos do pintor quando de suas associações estupefacientes.

Do observador é exigida uma postura metapoética. Assim, de uma ação a outra – de a poesia voltar-se para a pintura ou da pintura voltar-se para a poesia – o conteúdo significativo, como corpo metafórico, é revolvido e moldado num movimento devoluto e infinito de sobreimpressão de fragmentos ou de substâncias simples, cada uma delas dotada de uma unidade primordial. O movimento pressupõe uma sobreposição de discursos para o que há de atuar aquele espírito unificador e ao mesmo tempo individualizante, aquele "[...] elemento simplesmente originário que previamente individualiza e separa"[91]. (HEIDEGGER, 1979, p. 217). A atuação desse elemento no processo de intersemiose em pintura e poesia dá-se no sentido de propiciar que, ao mesmo tempo, esses discursos se reduzam entre si, se percam entre si, se dominem entre si até, finalmente, se possuírem por completo, numa efetiva mistura de bordas, onde começo e fim se diluem à mesma fluidez do processo de representação.

A poética surge como prática plástica em René Magritte, como um discurso sobre fazer arte. Esse discurso poético funciona sob a forma de uma explicitação ontológica de um *referencial latente*[92] em uma primeira representação plástica[93]. O que aparece nomeado aqui sob o título de *referencial latente,* depois se modifica em *esquematizações predicativas* que se alternam em formas várias e vão entrecortando

[91] Esse é o conceito de Heidegger para "mônada". Ver em: *A Determinação do Ser do Ente segundo Leibniz.* (HEIDEGGER, 1979, p. 219).

[92] A questão da suspensão ou da diluição do referencial encontra-se discutida na seção 1.1, do **Capítulo 1**, intitulada *Da velha metáfora à metafora viva: um percurso histórico-estético*, localizada à página 38.

[93] É comum, em Magritte, o uso do mesmo título ou a reiteração dos mesmos elementos nas frequentes variantes para uma mesma tela.

reiteradamente algumas telas, como por exemplo: a vela, o ovo, a montanha, a águia, entre outros.

No que diz respeito (às) *As Afinidades Eletivas* (1933), é importante destacar a presença da esquematização predicativa oriunda de um elemento referencial latente altamente significativo, o bilboquê. Em francês, *bilboquet* significa um tipo de brinquedo feito de madeira. O brinquedo é dividido em duas partes: geralmente uma esfera com um orifício no meio por onde passa uma corda e um bastão ao qual a corda da esfera se liga e que deve ser movimentado até que a esfera se encaixe no bastão. No Japão, o brinquedo, com o mesmo mecanismo, possui um formato diferente e é conhecido pelo nome de *Kendama*.

Fig. 38. *Bilboquet*



Fig. 39. *Kendama*



O signo *bilboquet* já está presente em muitas outras telas que antecedem *As Afinidades Eletivas*. O seu primeiro registro encontra-se em *Cinéma Bleu* (1925), em que a figuração do objeto tem uma relação de proximidade com o *Kendama*.

Fig. 40. *Cinéma Blue*, 1925. René Magritte. Óleo sobre lona, sem medidas especificadas. Private collection, Geneva, Switzerland.



Acerca desse elemento, Marcel Paquet (2000, p.15) informa que: "As balaustradas – ou *bilboquets*, como Magritte as chamava – um tipo de peça que se parece com o bispo do jogo de xadrez, constituem um elemento recorrente nos quadros do artista. Max Ernst chamava-lhes "falustradas", indicando assim a sua alusão sexual". Antes de uma alusão fálica – que também não se há de descartar de todo[94] – a alusão primeira n'*As Afinidades Eletivas* deve estar voltada para a natureza ontológica do objeto *bilboquet.* O puramente simbólico, nesse sentido, parece reduzir em muito o efeito metafórico da recorrência sígnica, aquele efeito que revela o elemento como se estivesse aparecendo pela primeira vez diante dos olhos.

Em Magritte, a faculdade da criação assim como a faculdade da imaginação, análogas entre si, atuam no sentido de destroçar a experiência trivial. Há no pintor uma

[94] Esta alusão é referencialmente simbólica em *La Profundeur du Plaisir* /**a** (1948) e *Soir d' Orage Mem* /**b** (1945). Estas duas telas encontram-se nos *Anexos* deste trabalho.

realidade constantemente remodelada pela articulação dos mesmos objetos sobre os quais, a cada reiteração, ele põe um acento diverso[95].

Nesse sentido, acreditamos que o signo como referencial latente deve suscitar, antes de qualquer coisa, a simetria metafórica entre o jogo que se faz com o brinquedo – manuseá-lo até conseguir encaixar a esfera na coluna de madeira – e o trabalho do pintor com as imagens que, assim como no jogo, requer perspicácia. Perspicácia para selecionar as imagens, movimentá-las 'corretamente' sobre a tela, agrupá-las de modo a atingir o efeito desejado. Todo o movimento está relacionado com certa unidade, mesmo que surja como mistério poético, resultante de certo estado de "clarividência".

Fig. 41. *La Clairvoyance (A Perspicácia – Autorretrato*). 1936. René Magritte. Óleo sobre tela, 54,5 X 65,5 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot, Bruxelas-Paris.



[95] Algumas ocorrências do mesmo signo, e que se constituem como dobras e redobras, entre muitas outras, encontram-se nos *Anexos* deste trabalho: *Le Rencontre* /**a** (1926), *La Naissance de l'Idole* /**b** (1926), *Georgette with Bilboquet* /**c** (1926), *Le Beau Ténebréux/ d* (1950), *Fashionable People* /**e** (1950), *The Art of Conversation V* /**f** (1950).

Em 1938, já depois da realização de *As Afinidades Eletivas*, época em que Magritte trabalhou em alguns projetos publicitários, o signo *bilboquet* ressurge sem qualquer pretensão fálica ou, pelo menos, com um descolamento imediato desta. No cartaz de propaganda de uma indústria de tecidos, o pintor articulou a leveza do poético-plástico com a imagem de uma pomba sobre um tecido azul. O fio de linha no carretel surge associado ao fio do brinquedo *bilboquet* e a coluna – um *bilboquet* revisitado – prefigura certa relação com um objeto de fiação utilizado na indústria têxtil, o filatório de anel.

Fig. 42. *René Magritte.* Projet d'Affiche pour la Centrale des Ouvriers Textiles de Belgique, *1938.*

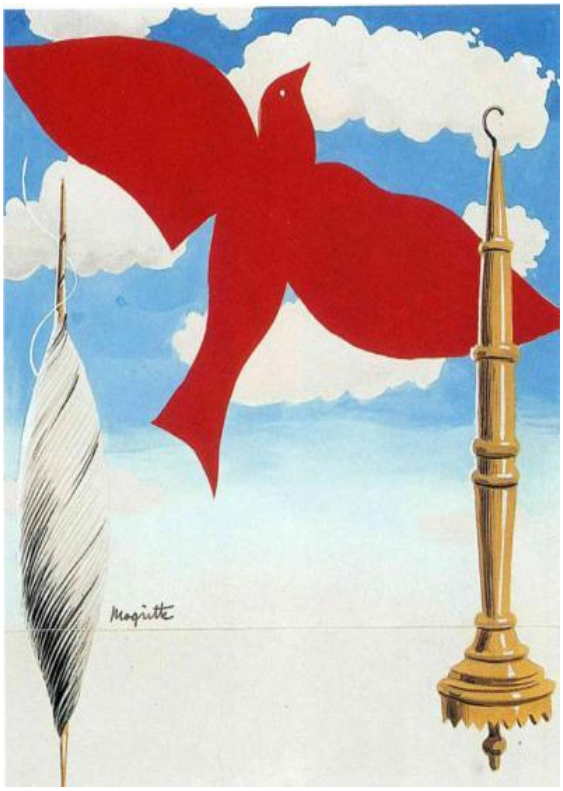
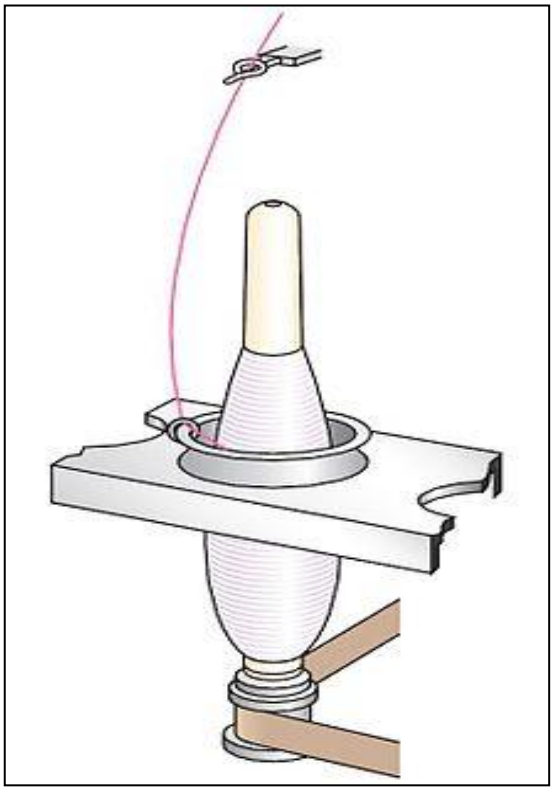


Fig. 43. Dispositivo de funcionamento do filatório de anel.



Toda a tecitura do poético-plástico encontra-se articulada na disposição, em separado, dos elementos sobre a tela: o carretel de linha à esquerda, o filatório (*bilboquet*) de anel à direita e, ao fundo, a imagem estonteante da enorme pomba vermelha sobre o leve azul do tecido (tela). Todos os elementos estão ao alcance do observador e o ato da tecedura fica muito mais para ele do que para o pintor.

A pretensão é iminentemente lúdica porque a sua manifestação pode ainda ser associada ao fato de que o carretel e a pomba vermelha mantêm afinidades com a pipa que, fabricada pelas mãos de uma criança, flutua livremente pelo ar. A mesma imagem, assim como o ato de fiar o tecido, também revela um paralelismo metafórico com o ato da criação plástica. Para o pintor a realidade poética advém de "[...] criar o desconhecido com coisas conhecidas." (MAGRITTE *apud* MEURIS, 1993, p. 112). Assim, o *bilboquet* manteria uma relação lúdica com um jogo que encontra seu correspondente metafórico no ato de pintar uma tela ou no ato de tecer um pano.

A alusão fálica, simbólica por natureza, é o caminho mais curto e mais óbvio para explicar a natureza do signo. Por ser uma alusão predestinada[96], ela nos furta de pensar que o artista procura realizar afinidades numa realidade própria da poesia; ela (a alusão fálica) nos faz perceber o signo somente como reconhecimento e não como sensação, uma vez que não permite experimentar o devir do objeto (cf. CHKLOVSKI, 1976, p. 45) posto que não o inscreva num *vir a ser* e sim num *é*.

Sobre as alusões interpretativas de natureza puramente simbólica ainda é importante considerar que:

> Essas interpretações de bom grado se enunciam assim: esse ou aquele símbolo parecem querer dizer algo inédito sobre um campo referencial pressentido ou antecipado. Finalmente, tudo bem considerado, o símbolo significa apenas... tal posição de desejo, tal determinação de classe, tal grau de força ou de fraqueza do querer fundamental. Em relação ao discurso verdadeiro, o discurso simbólico torna-se sinônimo de discurso ilusório. (RICOEUR, 2000, p. 463-4).

Racionaliza-se, assim, o próprio símbolo de modo a apagá-lo totalmente como suporte. Embora o processo interpretativo seja composto de duas partes em que, de um lado, se quer a claridade da significação pela associação imediata entre os elementos e, de outro, se quer liberar o conceito fixado pelo processo de racionalização, é neste que o "princípio vivificante no ânimo" (KANT, 2002, p. 159) se estabelece para o artista e para aquele que observa sua arte.

[96] Qualquer objeto que tenha esse formato ou formato semelhante já nasce predestinado a essa referência. A torre, a espada, um totem, entre outros, são colados ao significado simbólico do falo.

Voltemos, então, à tela "As Afinidades Eletivas"[97]. Ela é o exemplar mais perfeito, protótipo sobre o qual se *dobra* toda a perspicácia poética de René Magritte. O quadro estabelece a síntese do princípio de singularização que recorta toda a obra do pintor e se conforma na ordenação de três elementos: o objeto, a coisa que a ele se liga na consciência do artista e a luz que devia elevar esta coisa (cf. MAGRITTE *apud* MEURIS, 1993, p. 108). Na sequência desse princípio tem-se então a gaiola, o ovo e o elemento cosmogônico que os aproxima, o *bilboquet*, metáfora poética e estrutura material da gaiola.

O *bilboquet*, assim como os demais signos reiterados nas telas de Magritte, atua como elemento que modaliza a realidade poética e sob esta perspectiva assume a posição metonímica de todos os signos reiterados pelo pintor. Em *Elementary Cosmogony* (1949), o *bilboquet* surge em meio a signos que sugerem similaridade com os elementos fundamentais da natureza: a terra, a água, o ar e o fogo e que se ligam consequentemente ao ato unificador da criação (poético-plástica).

Fig. 44. *Elementary Cosmogony*. René Magritte, 1949. Óleo sobre lona, sem medidas especificadas.



[97] Revisitar a figura 37, localizada à página 152.

A esfera[98], parte de encaixe do brinquedo *bilboquet*, encontra-se ao lado do "corpo *bilboquet*" e no seu lugar há uma cabeça em forma de canhão de cuja boca saem labaredas de fogo. A figura encontra-se deitada sobre a terra como se dela fizesse parte. A estaticidade da figura ordena um par dialético composto por um enraizamento terrestre e pela sua oposição cósmica que só a arte dá conta de articular.

O movimento de baixo para cima sugere uma itinerância no Ato Divino da Criação. Estabelece-se na tela uma metafísica ordenadora composta de duas partes, a imanente e a transcendente, das quais é possível separar a infinitude de Deus e a finitude do homem (cf. KLEE[99], 2001, p.81). Na tela está revelado um constructo de energia vital só possível de se estabelecer pelo jogo das antíteses tensivas que ali se fortalecem e são constituídas pelo dinamismo transcendente do ato da criação e pelo estaticismo imanente fortalecido pela imagem do corpo deitado sobre a terra.

O signo *bilboquet*, que assume a forma de um corpo, (des)referencializa a postura de *Madame Récamier*, de Jacques-Louis David e se constitui como sua dobra, cuja redobra (apenas uma delas) está em *Perspectiva I: Madame Récamier de David*, o que sugere um deslocamento referencial radical. A postura estética de Magritte caracteriza-se por uma constante suspensão da referência, conforme é possível notar a seguir.

[98] Signo comumente reiterado na obra de René Magritte. Sua aparição encontra-se veementemente realizada em *La Voix des Vents* /**a** (1928), *La Memoire* /**b** (1948), *Double Secret* /**c** (1972). Estas telas encontram-se nos *Anexos* deste trabalho.

[99] Paul Klee utiliza-se dos conceitos de *Natureza naturada* e *Natureza naturante* provenientes da filosofia monista de Spinoza. Ver em: Benedictus de **SPINOZA** (1983, p. 15-7, *passim*).

Fig. 45. *Madame Récamier*, de Jacques-Louis David.



Fig. 46. *Perspectiva I: Madame Récamier de David,* de René Magritte.



A 'figura *bilboquet',* em *Elementary Cosmogony* (fig. 44), segura uma folha[100], signo que presentifica o signo ausente água. Toda a imagem articula-se em função de um princípio homogeneizante entre o imanente e o transcendente[101]. Esses aspectos surgem representados consecutivamente pela terra densa de coloração ocre e pela altivez das montanhas ao fundo bem como pelo estado de leveza resultante do contraste entre as formas cúbicas suspensas e a leveza das nuvens. O princípio cosmogônico de articulação obedece a uma ordem primordial que regula a própria criação da obra de arte naturalmente estruturada sobre um jogo de tensões que atuam reciprocamente.

Outras dobras e redobras para *Elementary Cosmogony* encontram-se[102] dispostas no gráfico que segue obedecendo a um processo gradual da *epoché* referencial amarrada ao signo. A sua completa suspensão e o seu posterior estabelecimento como novidade encontram-se subentendidos pelo uso do ícone **(...)** que se encontra nas extremidades da seta localizada na parte inferior da figura. Acredita-se que seja possível, dependendo do

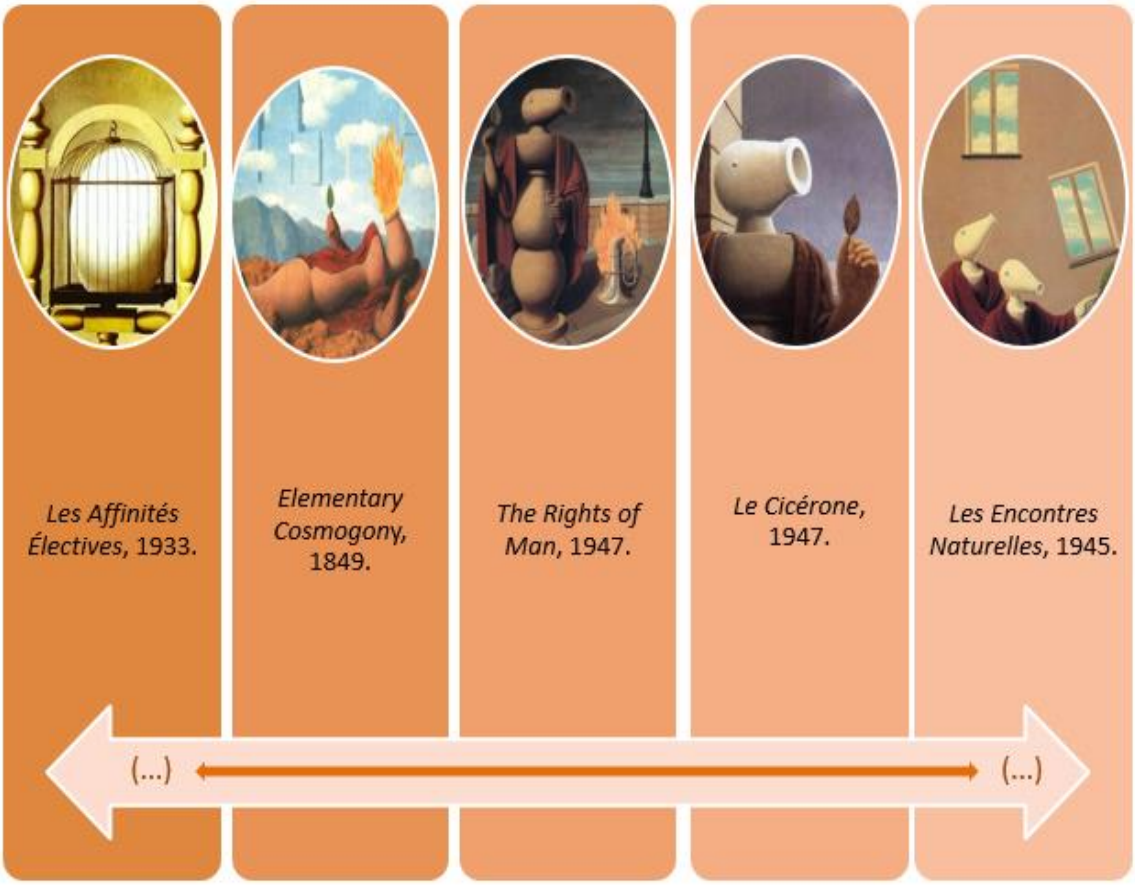
[100] Dentre as muitas dobras desse signo, citamos: *La Plaine de l'Air* /**a** (1941), *L'Incendie* /**b** (1943), *O Sabor das Lágrimas* /**c**, (1948) e *L'Ile au Trésor* /**d** (1942). As referidas telas encontram-se nos *Anexos* deste trabalho.

[101] Efeito semelhante surge em *La Clef de Verre* /**a** (1959), *Le Château des Pyrénées* /**b** (1961), *La Flèche de Zénon* /**c** (1964). As referidas telas encontram-se nos *Anexos* deste trabalho.

[102] A disposição das imagens no gráfico não adotará o princípio cronológico de realização das telas. Acreditamos que esse princípio não produz necessariamente o processo de suspensão da referência.

observador, uma movimentação dos elementos plásticos que compõem o gráfico tendo em vista o grau de percepção dos sujeitos em face dos objetos artísticos.

Fig. 47. Gráfico de suspensão da referência do signo *bilboquet*[103].



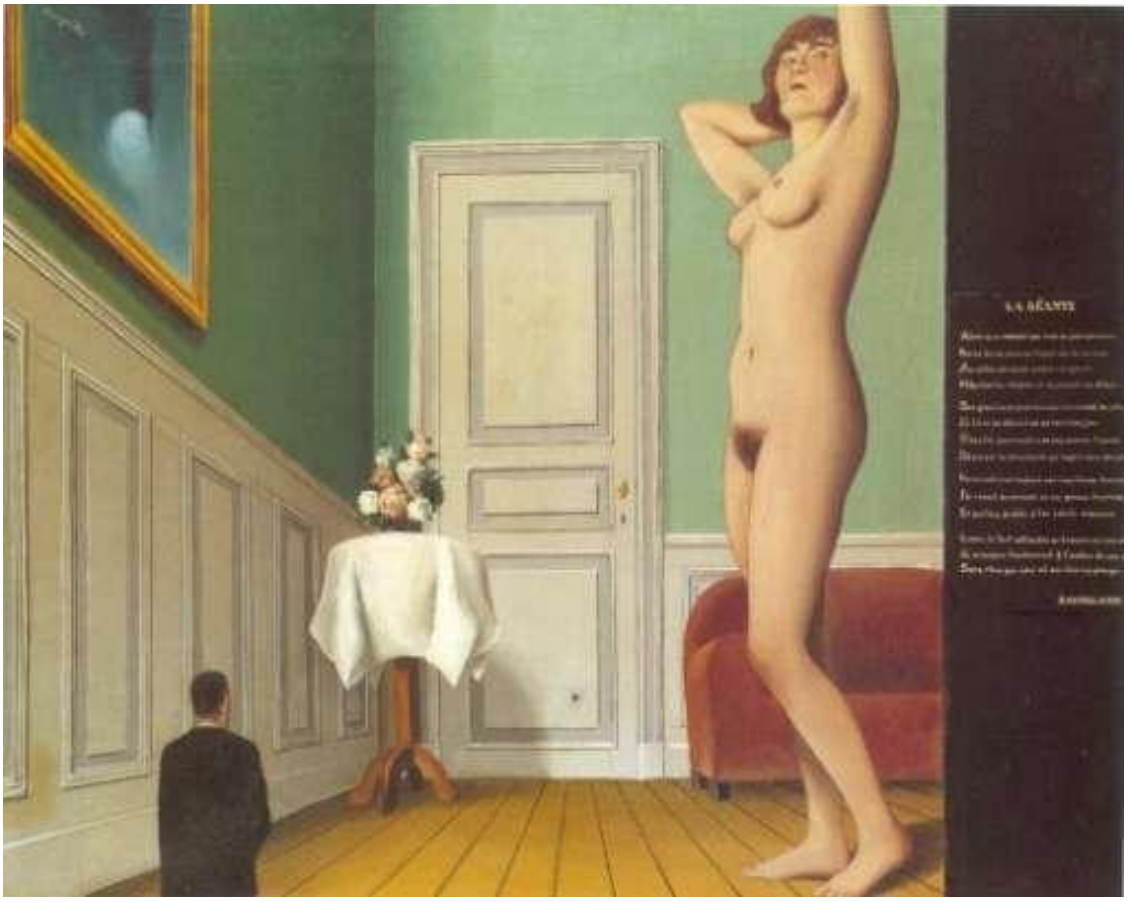
Assim, o *bilboquet* – bem como a pomba, o ovo, a rosa, a janela, a folha, a montanha, entre outros – a cada vez que ressurgir, será de forma surpreendente. E por ressurgir tantas vezes e de forma significativa determinante, constitui-se como unidade cosmogônica, como elemento responsável pela inflexão, enfim, como mônada. Cada unidade surge repleta do *novo*, porque "[...] como todo o estado presente de uma substância simples é uma continuação natural do seu estado passado, assim também o presente está prenhe do futuro". (LEIBNIZ, p. 2009, p. 29).

[103] O gráfico é de nossa autoria.

Parte considerável da obra de René Magritte revela a admiração que ele sentia por Edgar Allan Poe cujo grau máximo, talvez por se evidenciar na relação manifesta com o título do conto, é atingido nas variantes de *The Domain of Arnheim*[104]. Contudo, para além dessa relação manifesta na referencialidade do título do conto de Edgar Allan Poe, existe outra potencialmente latente e de força metafórica igualmente gigantesca.

Leitor de Baudelaire, o tradutor de Poe, Magritte conhecia a natureza do princípio poético de ambos: conhecendo um chegou a conhecer o outro. Em *La Géante*, quadro pintado entre os anos de 1929 e 1930, o pintor realiza uma bifurcação de formas – a poética e a plástica (pictural) – no plano de conteúdo e no plano de expressão, princípio que irá caracterizar toda a sua produção.

Fig. 48. *La Géante*. René Magritte, 1929-0. Sem medidas especificadas.



[104] Esta relação especial se constitui como foco do nosso estudo e será desenvolvida, em especial, nos dois últimos capítulos.

Ao lado da enorme mulher representada à direita encontra-se o poema de Charles Baudelaire, *La Géante*[105]. No poema a "possibilidade" da visão do corpo da giganta, marcada pela forma verbal flexionada no condicional passado – *J'eusse aimé* – e, na tela, a visão materializada do corpo da giganta surgem como constituintes de uma meditação profunda acerca da poesia.

A Giganta[106]
(Por Ivan Junqueira)

No tempo em que, com verve tal que nos espanta,
Gerava a Natureza o ser mais fabuloso,
Quisera eu ter vivido aos pés de uma giganta,
Qual junto a uma rainha um gato voluptuoso.

Me agradaria ver-lhe o corpo e a alma em botão
E após segui-la em seus insólitos folguedos;
Saber se alguma chama lhe arde ao coração
Sob as úmidas névoas de seus olhos quedos;

Tatear-lhe as formas como quem percorre espelhos;
Ascender à vertente de seus grandes joelhos,
E às vezes, no verão, quando tangente ao solo,

O sol violento a deixa exausta na campina,
Dormir languidamente à sombra de seu colo,
Como um burgo tranquilo ao pé de uma colina.

---

[105] *In*: *Les Fleurs du Mal*, 1857.

[106] ***La Géante***
(Baudelaire)

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement de ses terribles jeux ;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;

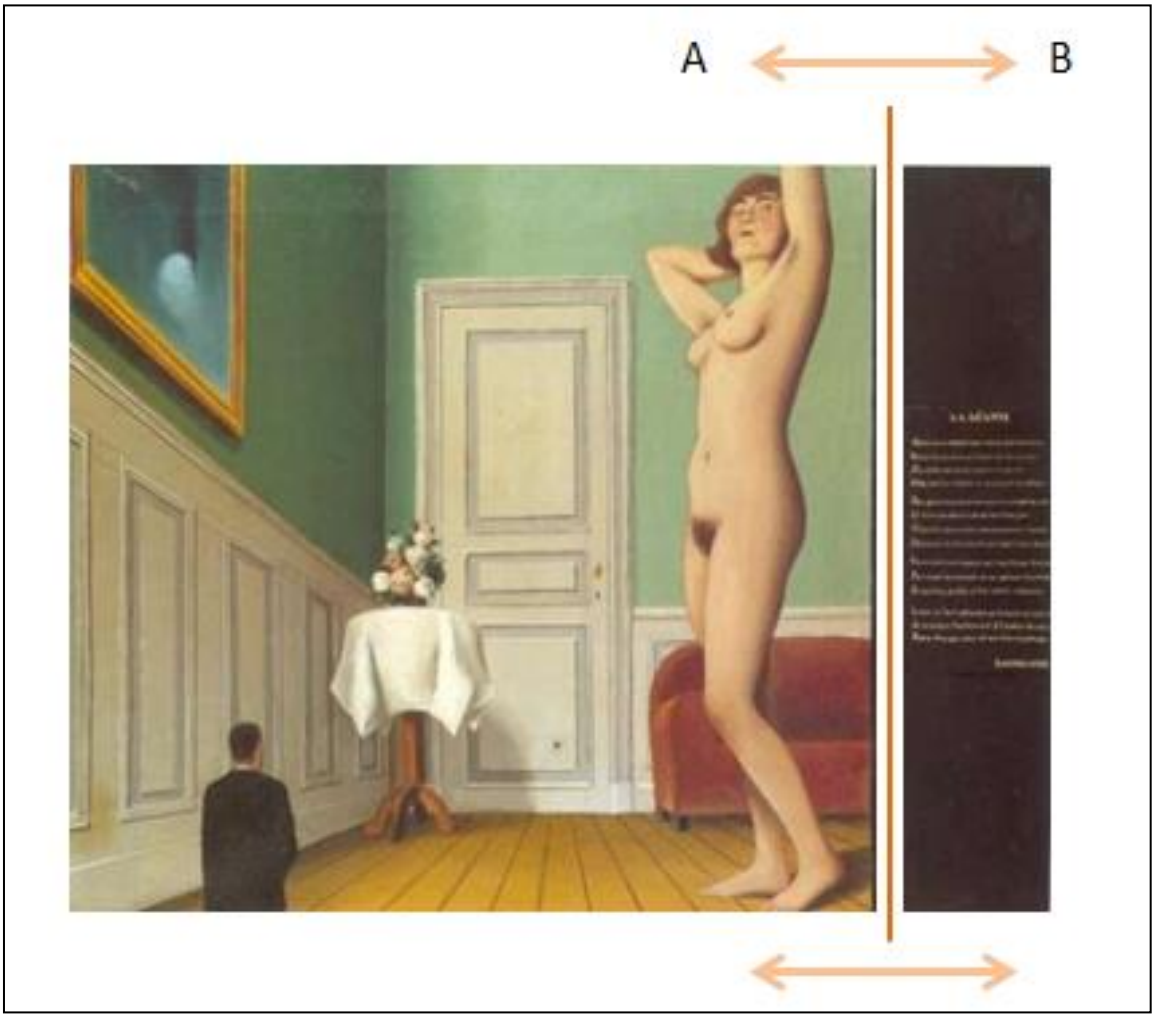
Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

A linguagem das imagens na pintura e no poema, articulada em tom divinatório, revela simultaneamente o corpo da mulher e o corpo da própria poesia, ambos gigantescos. As apoteoses cênicas do poema e da pintura são, portanto, constituídas de suas objetivações (da pintura e da poesia) num corpo feminino. Paradoxalmente, instaura-se um instante místico somente possível porque a idealidade da totalidade posta naquele corpo (*corps et âme*) é condicionada a um depois: *J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme.* Esse condicionamento é justamente o que, a nosso ver, pode determinar o eterno devir da poesia e da pintura.

O princípio metafórico da tela revela-se análogo ao do poema à medida que, na tela assim como no poema, a linguagem se dobra sobre um corpo mí(s)tico em torno do qual buscará refletir sobre si mesma, o que instaura um momento de fusão entre A e B .

Fig. 49. *La Géante*. René Magritte, 1929-0. Gráfico da dobradura pintura-poema[107].



[107] A proposta da dobradura apresentada no gráfico é de nossa autoria.

Inserido num ambiente onde tudo é muito grande, o sujeito – talvez o criador – observa atônito o 'corpo' feito de tinta e de palavras mergulhadas num mistério que só a imaginação que as criou pode dar conta de solucionar. Na tela não se sabe quem é a origem de quem, se A é a origem de B ou o contrário.

Magritte, afinal, conhece a dinâmica da inovação poética em Baudelaire, cuja gênese encontra respaldo em Poe e para quem a novidade consiste na inversão da ordem dos atos poéticos por meio da qual o resultado e a origem do poema alternam-se com constância[108]. Se há magia na fórmula, há matemática também[109]. A giganta, em Baudelaire, Poe e Magritte, como palavra poética, é produzida por um contato mágico entre o sonho e o que a razão é capaz de operar no sonho, princípio organizador levado ao extremo pelo pintor[110].

Em face do Belo deve ser essa a reação do observador ou do próprio criador que, estarrecido, torna-se miúdo diante da obra de arte. O homem pequenino é metáfora do pintor e do próprio poeta. Se a identidade do poeta está no próprio poema, que surge tão grande quanto o corpo da mulher, a identidade do pintor está na pequeníssima assinatura grafada em branco, que consta do quadro gigante pendurado na parede. São essas ambiguidades que instauram a modernidade poética em Baudelaire, Poe e Mallarmé e das quais a estética surrealista se nutre.

É em *The Philosophy of Composition,* ensaio publicado em 1846[111], que figura um projeto a *posteriori*, delineador da eleição das afinidades que irão contribuir para a manutenção do efeito poético do qual se encontram excluídos o acaso e a intuição. "Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*[112]." (POE, 1999, p. 101. Grifo nosso). Esse efeito há de ser vivo; todo ele deve estar envolto pela magnânima surpresa,

---

[108] Para essa constatação, considerar a relação posta no ensaio "O Pintor da Vida Moderna", escrito por Charles **BAUDELAIRE**.

[109] A aproximação entre matemática e magia no ato de composição artística é pensada a partir de Novalis (*apud* FRIEDRICH, 1978, p. 50-1).

[110] A alusão diz respeito ao que as estruturas oníricas representaram na conformação da estética surrealista sobretudo em René **MAGRITTE** e Salvador **DALÍ**.

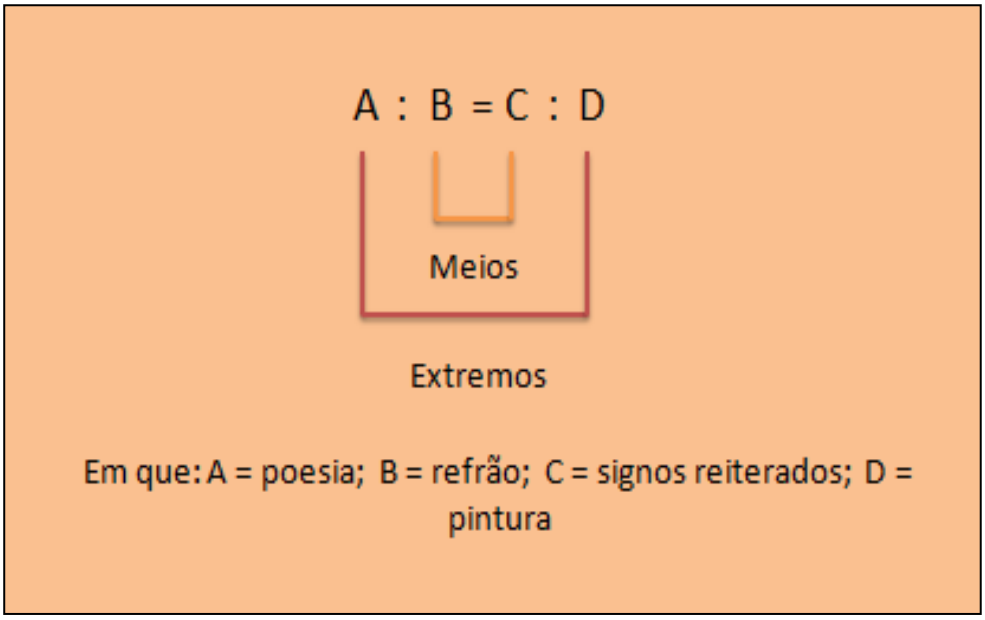
[111] Publicado originalmente na *Graham's Magazine*.

[112] "Efeito", na tradução de Oscar **MENDES** e Milton **AMADO** (1965, p. 911; 1999, p. 101); "Emoção", na tradução de Léa Viveiros de **CASTRO** (2011, p. 18). / "I prefer commencing with the consideration of an *effect."* (Edgar Allan **POE**. *The Philosophy of Composition,* 1846).

poderosa o suficiente para estarrecer a inteligência. Esse é o princípio poético fundante de *The Philosophy of Composition* que orienta a pintura de René Magritte.

É possível afirmar que, na leitura de *The Philosophy of Composition*, René Magritte privilegiou um aspecto e o aplicou como eixo do seu princípio poético-plástico: a escolha de um *refrã*o. A fórmula, apesar de inusitada – bem ao gosto surrealista –, é simples. O refrão está para a poesia assim como está para a pintura, do que se tem:

Fig. 50. Gráfico da congruência do refrão na poesia e na pintura[113].

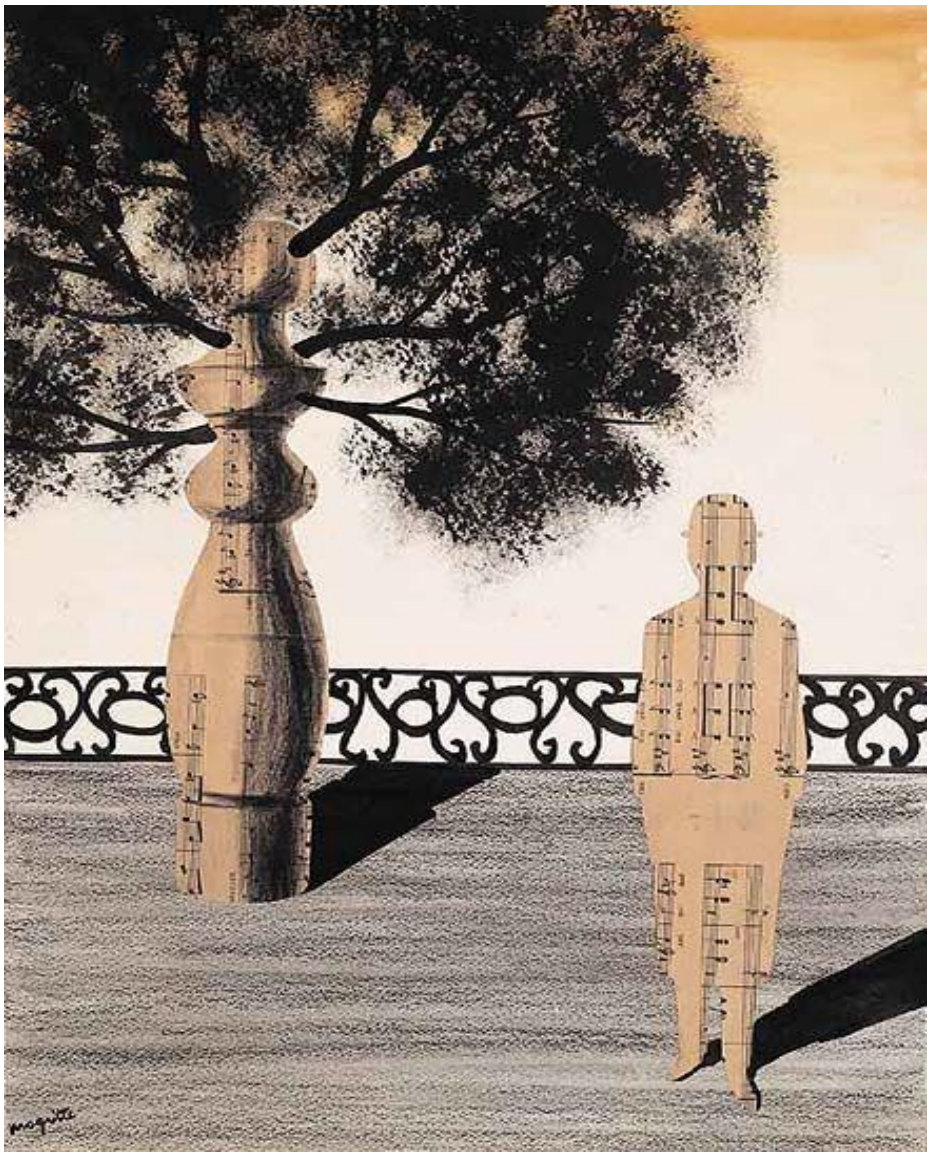


Acerca do *refrão*, é fundamental a noção de *variação* da aplicação das unidades repetidas. Assim como num refrão poético (musical), a força da monotonia proveniente da repetição faz advir um estado de *identidade*, razão suficientemente forte para justificar a contínua reiteração das unidades. A percepção da composição musical em analogia à própria composição plástica pode ser vista em *Untitled Collage* e em suas variantes[114].

[113] O gráfico é de nossa autoria.

[114] Algumas dessas variantes encontram-se nos *Anexos* deste trabalho: *Moments Musicaux: Collage* / **a** (1950), *Moments Musicaux II: Collage/* **b** (1950).

Fig. 51. *Untitled Collage*. René Magritte, 1926. Sem medidas especificadas.



Há outras telas com o mesmo título e com a mesma data: numa figuram um pássaro morto, talvez uma pomba, sobre uma superfície inclinada e, ao fundo, um objeto cujo formato lembra o desenho de uma caxemira na qual surgem grafadas notas sobre uma escala musical. Na outra, uma colagem à maneira de Giorgio de Chirico, figuram uma grande partitura *bilboquet,* uma mesa com apenas três pernas e, sobre esta, o que parece ser uma luva de couro. Há um chão geometrizado que suscita a ideia de

ondas num mar revolto de onde somente se podem ver duas cabeças e um busto emersos[115].

Em *O jóquei perdido*[116], "[...] primeira obra a que o próprio Magritte concedeu que fosse aplicado o rótulo de 'surrealista'" (PAQUET, 2000, p. 16. Grifo do autor), as partituras musicais surgem como árvores *bilboquets*; entre elas passa o jóquei conduzindo o seu cavalo sobre um chão geometrizado que lembra muito o chão da colagem a que foi feita menção um pouco antes.

Fig. 52. *The Lost Jockey.* René Magritte, 1926. Sem medidas especificadas.



É importante destacar que a referência musical (direta), marcada pelo uso repetido das partituras, pode se configurar de outra maneira, quando outras unidades aparecem repetidas. É pela repetição e pela variação do uso que tais unidades passam a metaforizar o refrão. Entre elas estão, por exemplo, a folha, a esfera, a montanha, a

[115] *Untitled Collage.* René Magritte (1926). A tela encontra-se nos *Anexos* deste trabalho.

[116] Algumas, entre muitas, variantes dessa tela- encontram-se nos *Anexos* deste trabalho: *The Lost Jockey*/ **a** (1950) e *The Lost Jockey*/ **b** (1950).

águia, todas operando no nível da "ambiguidade do signo". (LEIBINIZ *apud* DELEUZE, 1991, p. 30-1). Desse modo, se por um lado a referência musical direta institui-se como uma equivalência material entre os signos, do outro, a suspensão dessa referência constitui-se como uma lógica proposicional fundada teoricamente num processo de elaboração poética: o texto de *The Philosophy of Composition*.

A percepção do prazer plástico em René Magritte encontra analogia na música cujo "princípio do prazer" está na "uniformidade de sons"[117], segundo Poe. (1999, p. 123). Pintar uma tela seria como compor uma música; em ambas, pintura e música, as uniformidades e as igualdades devem ser apreciadas em um só tempo ou em instâncias temporais distintas quando o conhecimento e a percepção tornam aprazíveis as "Variedades", unidades protetoras da "Uniformidade", que nascem da monotonia da repetição.

O princípio da monotonia, como verdadeiro germe de um pensamento que busca satisfação na igualdade do som, posto para o refrão em *The Philosophy of Composition* é ratificado em *Análise Racional do Verso* sobre o que Edgar Allan Poe destaca: "A 'Uniformidade' é o princípio; a 'Variedade' é apenas a proteção natural do princípio, contra a autodestruição por excesso de si mesmo. "[118] (POE, 1999, p. 124).

No ensaio, Poe ratifica que o princípio da *igualdade* é algo inerente à natureza humana. Para o poeta, a repetição e variação do uso pressupõem, antes de tudo, o princípio da igualdade, porque abrange "[...] similaridade, proporção, identidade, [a própria] repetição e adaptação ou adequação. "[119] (POE, 1999, p. 123). Ocorre que o nível de repetição escapa à unidade do signo e passa a compor uma estrutura maior, o que se instaura nas variantes[120] das telas como, por exemplo, em *The Human Condition*[121].

---

[117] "The perception of pleasure in the equality of sounds is the principle of Music." (Edgar Allan **POE**. *The Rationale of Verse*, 1850).

[118] "The "Uniformity" is the principle: — the "Variety" is but the principle's natural safeguard from self-destruction by excess of self." (Edgar Allan **POE**. *The Rationale of Verse*, 1850).

[119] "To return to equality. Its idea embraces those of similarity, proportion, identity, repetition, and adaptation or fitness." (Edgar Allan **POE**. *The Rationale of Verse*, 1850).

[120] Ao se referir ao processo de repetição signica, em *The Domain of Arnheim*, Magritte utiliza o termo **variante** e não **versão**.

[121] Um pouco à frente nos ocuparemos efetivamente das variantes de *The Human Condition.*

Existem signos como o *bilboquet* que surgem em telas com títulos distintos, assim como existe um conjunto sígnico que constitui telas várias com o mesmo título. Assim, o *never more* é, em Magritte, metaforizado por cada uma das unidades sígnicas reiteradas e combinadas com o intuito de "[...] experimentar o frenético prazer em organizar"[122] [...] (POE, 1999, p. 108) os mesmos signos de modo a conseguir obter outras respostas e garantir uma ênfase prolongada.

Edgar Allan Poe deixa à mostra o efeito da *variação da aplicação* ao estabelecer os planos suscetíveis dos momentos de aparição repetida do refrão: quando ele aparece pela primeira vez, pela segunda vez, pela terceira vez e assim por diante. Poe assim discorre sobre o uso do *never more:*

> Vi que poderia fazer da primeira pergunta, apresentada pelo amante – a primeira pergunta a que o Corvo deveria responder "Nunca mais" –, que poderia fazer dessa primeira pergunta um lugar-comum da segunda uma expressão menos comum, da terceira ainda menos, e assim por diante, até que o amante, arrancado de sua displicência primitiva, pelo caráter melancólico da própria palavra, pela sua freqüente repetição e pela consideração da sinistra reputação da ave que a pronunciava, fosse afinal excitado à superstição e loucamente fizesse perguntas de espécie muito diversa.[123] (POE, 1999, p. 108).

Cada vez parece mais assertivo conceber o princípio poético de Magritte como dobra resultante da leitura metafórica dos ensaios de Edgar Allan Poe que se constituem como matéria poética *em-si-mesmas*. Assim, a repetição do refrão *never more,* em *The Raven,* ou a articulação reiterada de signos, nas telas de René Magritte, constituem-se como arranjos poéticos que sofrem graduações tendo em conta sempre um antes e um depois. As composições subsequentes (cada vez que o refrão aparece no poema e aos respectivos efeitos de cada uma dessas aparições bem como os níveis de reiteração sígnica adotados por Magritte em suas telas) não são enfraquecidas em face das primeiras e nem o contrário ocorre.

---

[122] "[...] but because he experiences a phrenzied pleasure in so modeling his questions [...]". (Edgar Allan **POE**. *The Philosophy of Compositioon*, 1846).

[123] "I could make the first query propounded by the lover - the first query to which the Raven should reply "Nevermore" - that I could make this first query a commonplace one - the second less so -holy character of the word itself - by its frequent repetition - and by a consideration of the ominous reputation of the fowl that uttered it - is at length excited to superstition, and wildly propounds queries of a far different character." (Edgar Allan **POE**. *The Philosophy of Compositioon*, 1846).

Há, antes de qualquer coisa, uma "negação" (cf. POE, 1999, p. 109) que individualiza cada "arranjo da estância[124]" como se nenhum outro pudesse ultrapassá-lo em sua originalidade: um é o que o outro não é. Assim, a cada vez que o refrão é pronunciado no poema ou que um signo é reiterado nas telas seu alcance individual se mostra devido à impressão de contraste que naturalmente se instala e, por conseguinte, ocorre também um prolongamento da curiosidade do leitor.

[124] Em *A Análise Racional do Verso,* Poe pondera acerca do conceito de "estância" em relação a sua forma primitiva. Se, de um lado, há a ideia de estância como "[...] isolação de linhas em massas iguais ou claramente proporcionais [...]", do outro há a ideia de estância na sua forma primitiva e de " [...] absoluta unidade". (POE, 1998, p. 129).

CAPÍTULO 3

AS MOLDURAS INTERNAS EM POE: JOGOS DE PERSPECTIVAS E ENQUADRAMENTOS RETÓRICOS EM *THE DOMAIN OF ARNHEIM*

Podemos sempre duplicar a beleza de uma paisagem, contemplando-a com os olhos semi-cerrados[sic]. Os sentidos, algumas vezes, percebem de menos; mas não poderíamos ajuntar que, em muitos de casos, eles percebem sempre demais?

(*In*: **Marginalia**. Edgar Allan POE, 1999, p. 177).

Magritte. *L'appel des Cimes*, 1942.



SÍNTESE DO REFERENCIAL TEÓRICO ESPECÍFICO PARA O CAPÍTULO 3

(Segundo a ordem de registro dos títulos no corpo do **Capítulo 3**)

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: O Pintor da Vida Moderna. Tradução de Suely Cassal. Organizado por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1990.

CHKLÓVSKI, V. A Arte como Procedimento. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antonio Carlos Hohlfeldt. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura** – Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In: POE, Edgar Allan. **Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe.** Tradução de José Paulo Paes. SP: Círculo do Livro, 1996.

FLETCHER, Giles. Christ's Victory and Triumph. In: CATERMOLLE, Richard. **Sacred Poetry Seventeenth Century**. Londres: Joseph Rickerby & Sherbourn Lane, 1836.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1989.

CORTÁZAR, Júlio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

FLETCHER, Giles. A Vitória e o Triunfo de Cristo sobre a Terra. (Poema epígrafe de O Domínio de Arnheim). In: POE, Edgar Allan. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

USPÊNSKI, B. A. Elementos Estruturais Comuns às Diferentes Formas de Arte: princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org). **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

FERRAZ, M. L. **A Ironia Romântica**: estudo de um processo comunicativo. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe: sua vida e suas obras (1852). In: **Ensaios sobre Edgar Allan Poe**. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone Editora, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Novas Notas Sobre Edgar Allan Poe (1857). In: **Ensaios sobre Edgar Allan Poe**. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone Editora, 2003.

MAN, Paul de. **Blindness and Insight:** Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Mineapolis: University Minesota Press, 1983.

VOLOBUEF, Karin. Frestas e arestas: **A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.

SUZUKI, Márcio. SCHLEGEL, Friedrich. In: SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos.** São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos.** Tradução de Márcio Suzuki.São Paulo: Iluminuras, 1997.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VALÉRY, P. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci.** Tradução Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In: **Intertextualidade.** Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2004.

FLETCHER, Giles. Christ's Victory and Triumph. In: CATERMOLLE, Richard. **Sacred Poetry Seventeenth Century**. Londres: Joseph Rickerby & Sherbourn LanE, 1836.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Ditos e Escritos**: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance (1934-1935). Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges:** uma poética da Leitura. São Paulo: Perspectiva,1980.

BORGES, Jorge Luis. O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam. In: _____. **Ficções**: Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Madrid: Alianza, 2009.

BORGES, Jorge Luis**. El Arte Narrativo y la Magia**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 2002.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salama Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RICOUER, Paul. **A Metáfora Viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICOUER, Paul. _____. **Tempo e Narrativa** (tomo I). Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia Completa e Prosa**. Volume Único. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.

CHARLESWORTH, Michael. **The Gotical Revival 1720-1780**. Vol. 2.

PIRES, Maria Laura Bettencourt - **William Beckford e Portugal**: uma visão diferente do homem e do escritor. Lisboa: [s. n.], 1985. 948 p. Tese de doutoramento em Estudos Anglo-Portugueses, apresentada à Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa.

RUTTER, John. **Delineations of Fonthill and its Abbey.** Londres: Charles Knight and Co. et alii. 1823.

USPENSKY, Boris. **A Poetics o f Composition**. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional. Translated by V. Zavarin and S. Wittig. Berkeley: University of California Press, 1973.

VAN ROSSUN-GUYON, Françoise. **Ponto de vista ou perspectiva.** In: **_____. Categorias da Narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1976.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van et alii. **Categorias da Narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica.** Tradução de Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado.** São Paulo: Ática, 1978.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa-Portugal: Arcádia. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

STANZEL, Frank. **A Theory of Narrative**. Tradução de Charlotte Goedsche. New York: Cambridge University Press, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e Sujeito Ficional. In: _____. **Pensando nos Trópicos** (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1997.

DURAND, G. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

JOLLES, André. O conto. In: **As Formas Simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

GENETTE, Gerard. **Introdução ao Arquitexto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1986.

NOBLE, Louis Legrand. **The Life and Works of Thomas Cole.** New York: Black Dome Press, 1997.

McGANN, Jerome. **The Romantic Ideology**. Chicago: Chicago University Press, 1983.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BRYANT, William Cullen. Thanatopsis. In: _____. **Poems. The World's Poetry Archive**. 2002.

DE MAN, Paul. Intentional Structure of the Romantic Image. In: BLOOM, Harold (Org.). **Romanticism and Consciousness**: essays of criticism. Nova York: Norton, 1970.

MIELINTINSKY, E. M. **A Poética do Mito.** Rio de Janeiro: Forense, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade.** Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: A Essência das Religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia com Estudos Adicionais**. Rio de Janeiro: Alfalit, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DE MAN, Paul. Intentional Structure of the Romantic Image. In: BLOOM, Harold (Org.). **Romanticism and Consciousness**: essays of criticism. Nova York: Norton, 1970.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra:** Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2007b.

TATON, René e FLOCON Albert. **A Perspectiva**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIDE, André. **Os Moedeiros Falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **Obras en Prosa.** Cuentos de Edgar Allan Poe. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1970.

QUINTAS, Alexandra. A perceção estética da ruína: a presença da ausência. In: ACCIAIUOLI, Margarida (Coord.) **Arte & Melancolia**. Lisboa: Instituto da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2011.

SCHEICK, William J. The Geometric Structure of Poe's "The Oval Portrait". In: **Edgar Allan Poe Studies.** *Old Series*. Vol I, June, 1978.

CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica V. II.** Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. Correspondências. In: _____. **As Flores do Mal**. Tradução, posfácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

GOMBRICH, Ernst. **História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

ROMAIN, Antoinette le Normand – **The "Ideas" of René de Girardin at Ermenonville**. Mosser and Teyssot, 2003.

GIRARDIN, René. **De la composition des paysages; suivi de, Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville**. Paris: Editions Champ Vallon, 1992.

WEBSTER, Constance A. **Ermenonville**. Chicago Botanic Garden Encyclopedia of Gardens, History and Design. Chicago: Candice A. (Ed.), 2001.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Bocage. Introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2007.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1959.

PANOFSKY, Erwin - **Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition**. Meaning in the Visual Arts. New York: 1955.

MENDONÇA, Nuno José de Noronha **- Para uma Poética da Paisagem**. Évora: [s.n.], Tese Doutoramento, Universidade de Évora, 1989.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2007b.

III- AS MOLDURAS INTERNAS E EXTERNAS EM POE: JOGOS DE PERSPECTIVAS E ENQUADRAMENTOS RETÓRICOS EM *THE DOMAIN OF ARNHEIM*

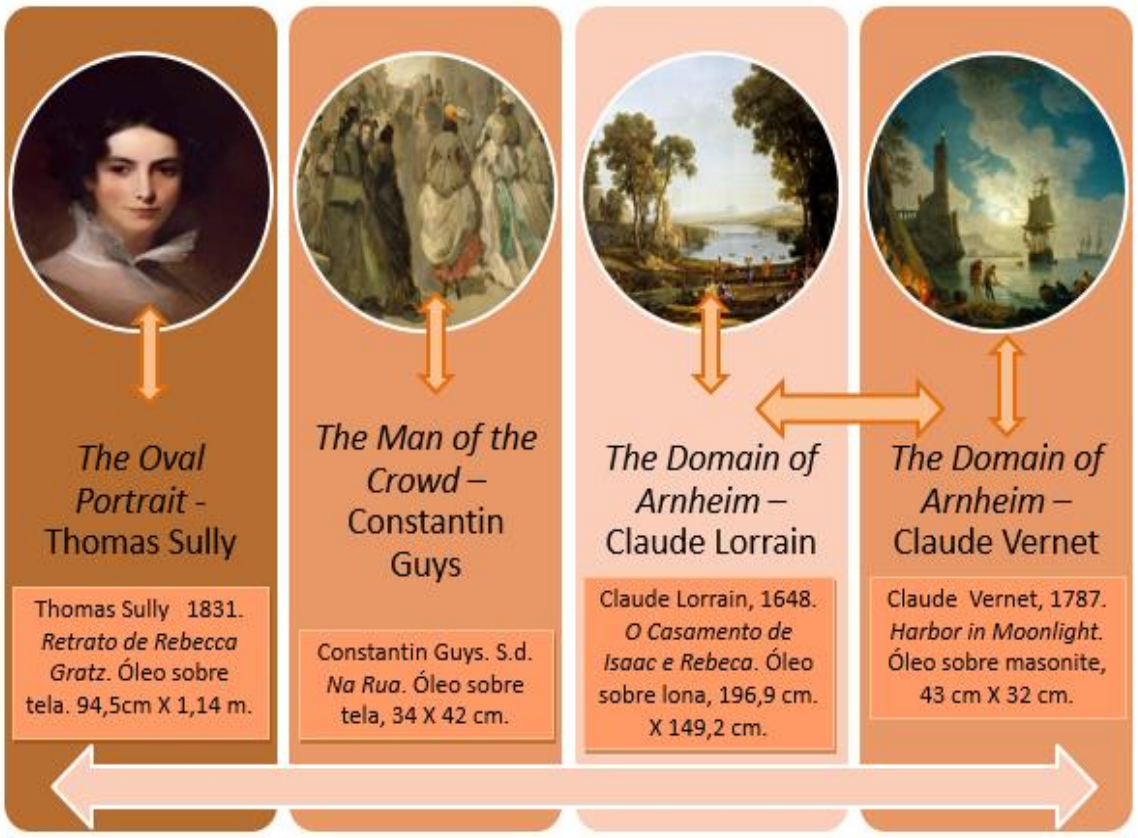
As reflexões que dão corpo a este capítulo fundam-se no fato de que o conto *The Domain of Arnheim* foi feito à semelhança e à similitude de uma pintura. Existem, portanto, no conto, certos *topoi* que elaboram uma perspectiva enunciativa aproximada dos procedimentos retórico-plásticos utilizados pelo(a) pintor(pintura) e que mantêm os paradigmas que caracterizam a narrativa (o conto) como uma teoria plástico-estética da ficção.

O fato estabelece um estado de conjunção retórica marcado por uma tensão necessária para o estabelecimento da fusão estrutural entre literatura e pintura e suscita a necessidade do reestabelecimento da relação harmoniosa e frutífera entre semelhança e similitude. A tensão pode ser sentida porque, ao ler o conto, é impossível não se inquietar, o que faz surgir a pergunta: Edgar Allan Poe pintou o conto ou o escreveu? Reinos distintos da linguagem se fundem, e, já fundidos, os discursos poético e pictórico cedem e aceitam se transformar numa espécie de violação dos códigos que os caracterizam e estabelecem as suas identidades estruturais singularizadas. Na relação entre os sistemas, ou melhor, entre discursos de sistemas distintos, um predica o outro, um determina o outro, um coordena o outro, para o que o estado de tensão é fundamental.

Ocorre, nesse processo, o uso retórico de formas emoldurantes que fazem com que a estrutura da linguagem verbal sofra um processo de mutação pertinente à própria linguagem poética e que, em potencial medida, recupera a máxima horaciana do *ut pictura poesis:* assim como é na poesia é na pintura. O conto surge diante dos olhos como uma enorme tela, a qual o observador logo se encarrega de enquadrar, obedecendo a uma necessidade natural de demarcar fronteiras. Não seria isto – demarcar fronteiras – uma demanda significativa já que o escritor emulou a ordem das coisas? E... o que era escrita ‘virou’ pintura...

Para compreendermos a retórica plástica figurativizada na escrita de *The Domain of Arnheim* é necessário, antes de tudo, considerarmos o estado de singularização manifesto nos contos. Para isso, selecionamos apenas dois entre os muitos que repetem a retórica a que nos referimos: *The Oval Portrait*[125] e *The Man of the Crowd*. Consideramos oportuno esclarecer que a escolha dos dois contos tem a ver com os efeitos de "diferença e repetição", no sentido proposto por Gilles Deleuze (2000), que singularizam a obra produzida por Edgar Allan Poe, leitura estética apreendida por René Magritte e que também singulariza a sua produção plástica.

Fig. 53. Gráfico dos pares homológicos em Edgar Allan Poe[126].



Assim, ficam estabelecidos os seguintes pares homológicos, representados na tabela e no gráfico que seguem:

[125] Conforme o apresentado na **seção 2.2**, do **Capítulo 2**, localizada à página 127.

[126] O gráfico é de nossa autoria.

Thomas Sully 	**O efeito plástico obtido pela alternância claro-escuro.** Resultado na escrita de *The Oval Portrait*: escrita barroca. "O retrato, como já disse, era o de uma jovem. Apenas a cabeça e os ombros, feitos na maneira tècnicamente chamada *vignette*, e bastante no estilo das cabeças favoritas de Sully. Os braços, o colo, e mesmo as pontas do cabelo luminoso perdiam-se imperceptivelmente na vaga, porém profunda sombra formada pelo fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. Como obra de arte, nada podia ser mais admirável do que a própria pintura"[127]. (POE, [1842]-1965, p. 281).
Constantin Guys[128] 	O efeito plástico obtido pela aplicação da aquarela. Resultado na escrita de *The Man of the Crowd*: *croqui* impressionista/divisionismo. "Mas, ao escurecer, a multidão, de momento a momento, aumentava, e, ao mesmo tempo em que as luzes foram acesas, duas densas e contínuas marés de povo passavam apressadas diante da porta"[129]. (POE, [1840]-1965, p. 392).

[127] "The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a vignette manner; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom, and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the back-ground of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque. As a thing of art nothing could be more admirable than the painting itself. " (Edgar Allan **POE.** *The Oval Portrait*, 1842).

[128] A referência é literalmente realizada por Charles Baudelaire no ensaio crítico O *Pintor da Vida Moderna,* e acerca dela já fizemos menção no **Capítulo 2** deste trabalho.

[129] "But, as the darkness came on, the throng momently increased; and, by the time the lamps were well lighted, two dense and continuous tides of population were rushing past the door." (Edgar Allan **POE.** *The Man of the Crowd*, 1840).



Claude-Lorrain (Claude Vernet [?])

O efeito plástico obtido pela alternância menos dramática entre tons claros e escuros e pela aplicação de elementos relativos à temática natural.

Resultado na escrita de *The Domain of Arnheim*: rococó.

"[...] refiro-me ao fato (que apenas os ignorantes contestam) de que não existe na natureza qualquer combinação de cenário igual á que o pintor de gênio pode produzir. Não se encontram, na realidade, paraísos como os que esplendem nas telas de Claude"[130]. (POE, [1847]1965, p. 641).

De forma sintética e objetiva, podemos dizer que, ao citar pintores no corpo da narrativa dos contos (de forma referencial), Edgar Allan Poe prefigura uma técnica plástica para a escritura e estabelece a sua singularidade estética por meio de uma "concepção pictoralística da poesia". (Cf. AGUIAR E SILVA, 1990. p. 165). A partir desse ponto de vista é possível afirmar que *The Oval Portrait* é especular em retórica plástica construcional a *The Man of the Crowd,* e que essa retórica singulariza grande parte dos contos de Edgar Allan Poe, da mesma forma que grande parte do que foi produzido por René Magritte é singularizado por um ato de repetição especular nas suas famosas séries, ou melhor, nos pares sígnicos criados pelo pintor.

Sobrevém, contudo, que, em ambos, as repetições, fator singularizante de suas artes, não propõem a manifestação do objeto artístico como reconhecimento e sim como visão. (Cf. CHKLOVSKI, 1976, p. 45). Em cada um dos objetos, espelhos dos outros, as formas são obscurecidas e a sensação de vida lhes é devolvida como se nunca tivessem sido, o que nos faz provar o devir da arte, quando *nada* é passado de *nada*, quando todo o estado de percepção é prolongado, o que nos permite experimentar a novidade. Esse fenômeno estético é, na verdade, resultante do emprego de um ponto de vista pelo qual o artista "[...] não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e [da mesma forma] trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez. " (CHKLOVSKI, 1976, p. 46. A inserção entre colchetes é nossa).

[130] "I mean the fact (which none but the ignorant dispute) that no such combination of scenery exists in nature as the painter of genius may produce. No such paradises are to be found in reality as have glowed on the canvas of Claude. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

Desse modo, os fantásticos efeitos de luz e sombra que, a princípio, caracterizam a escrita pictórica de Edgar Allan Poe determinam apenas um dos princípios da sua singularidade, manifesta pela repetição e, ao mesmo tempo, pela diferença do referido efeito em objetos poéticos distintos. E, ainda que saibamos disso, nunca sentiremos a mesma coisa quando esses objetos se encontrarem diante de nós, "sabemo-los, mas não os vemos" (cf. CHKLOVSKI, 1976, p. 45), pois eles se libertam e nos libertam de automatismos perceptivos que poderiam se estabelecer ocasionalmente (e ilusoriamente) devido às repetições, que dão corpo a um polissistema estético que se mantém assim em decorrência dos múltiplos reenvios das imagens-signos.

Para Santaella (1996, p. 152) seria injusto com Poe apresentar qualquer parte da sua obra separada do conjunto, uma vez que toda a produção do escritor é uma rede constituída de partes urdidas de modo indissociável que conectam o Poe escritor de contos ao poeta e ao crítico. Os pontos de contato percebidos nos contos, por exemplo, se espraiam para os ensaios e revelam "[...] um juego preciso de vigilâncias, ecos y afinidades" (BORGES, 1964 p. 71) e todos os relatos tornam-se episódios de projeções anteriores.

Desse modo, o que se encontra teorizado nos ensaios – *Eureka, O Princípio Poético, Análise Racional do Verso, A Filosofia da Composição, Marginalia* – encontra-se em seus poemas e contos. Dito de outra forma, Edgar Allan Poe coloca em prática, por meio de seus poemas e contos, uma singular disciplina estética e uma bem cuidada teoria crítica. (Cf. SANTAELLA, p. 153).

Esse efeito, em Poe, manifesta-se de tantas maneiras surpreendentes! O chamamos de efeito *en abyme* – efeito lúdico –, obtido quando cada um dos objetos se insere no outro, como um conjunto de bonecas russas, e, o mais importante: cada um retém o que de mais particular há em si mesmo. Acontece, desse modo, a mímesis duplicada, representação dentro de representação[131] e, ainda que haja um resto de semelhança, o que predomina é um conjunto de expectativas que nos confunde e nos aterra. Formam-se pares retóricos, refrãos de um grande poema – metáfora de toda a produção artística – que podem ser representados como segue:

[131] No **Capítulo 2**, localizado à página 93, intitulado *A mímesis: entre domínios metafóricos distintos*, pormenorizamos os aspectos teóricos desse efeito representativo tanto em Poe quanto em Magritte.

Fig. 54. Gráfico do processo de representação em Edgar Allan Poe[132].



A figurativização dos pares retórico-plásticos em Edgar Allan Poe, por meio do gráfico (e da sua descrição), propõe uma compreensão mais efetiva do efeito singularizante da repetição que pensamos marcar a produção do escritor e que motivou esteticamente a produção plástica de René Magritte.

O gráfico figurativiza o que pode ser lido da seguinte forma: a) os efeitos de luz e sombra e a posição do narrador em *The Oval Portrait* mimetizam o mesmo ato plástico que tais efeitos conseguem realizar em *The Man of the Crowd*; b) a construção de *The Raven* é revelada em *The Philosophy of the Composition* que termina se revelando tão poética quanto o próprio poema; c) *The Domain of Arnheim* possui o "seu par" retórico, *Landor's Cottage*. *A Pendant to "The Domain of Arnheim"*, em cuja narrativa encontra-se referenciada a poética paisagístico-pictural já desenhada em *The Domain of Arnheim.* Nesse sentido, Santaella (1996, p. 157) considera que a obra de Poe forma um sistema de referências internas, resultado de duplicações, espelhamentos

[132] O gráfico é de nossa autoria.

e labirintos textuais que podem ser chamadas de constantes ficcionais e traduz um trabalho inventivo com a própria linguagem. Desse modo, a constante ficcional de Poe segue amparada por uma profunda consciência da dialética da representação. Essas são as prerrogativas que sustentam as nossas discussões.

A seguir, realizaremos o levantamento e a análise dos descritores emoldurantes que enquadram a retórica plástica de *The Domain of Arnheim* em relação aos seus duplos retóricos, bem como examinaremos, de forma mais detalhada, o modo pelo qual, em Poe, o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos. Para tanto, consideraremos o caráter de libertação dos sentidos do automatismo da mera repetição, o que eleva os significados ao máximo de sua força e duração.

3.1: As (re)significações narrativas para o espaço da moldura em *The Domain of Arnheim*

O conto *The Domain of Arnheim* foi publicado pela primeira vez em março de 1847, na *Columbian Lady's and Gentleman's Magazine*. A sua fábula, aparentemente prosaica – um homem que recebe uma herança vultosa e resolve criar um enorme jardim – é, na verdade, metáfora poética que revela[133] uma teorização sobre estética e criação natural e a ação da cultura sobre esta criação. Dito de outra forma, o objeto é criado como prosaico e percebido como poético devido à força revigorante a que são submetidos os signos triviais, o que resulta do engenho do poeta e da sua maneira de perceber a matéria e, por conseguinte, de conduzir a nossa percepção dela.

A escrita do conto é a síntese poética de um ato magnífico e colossal – criar um jardim-paisagem – realizado por Ellison, o personagem que recebeu a herança. Assim como em *The Oval Portrait*, cuja escrita metaforiza o ato da pintura do retrato, acreditamos que a criação de Ellison metaforiza o ato da criação estética problematizada no conto, o que resulta no efeito *en abyme*, que, conforme afirmamos, singulariza a produção poética de Edgar Allan Poe. O personagem mostra-se, afinal, como "[...] um poeta, no sentido mais amplo e nobre. [Ele] Compreendia, além disso, o verdadeiro

[133] Também revelada em *Landor's Cottage: a Pendant to "The Domain of Arnheim".*

caráter, a finalidade augusta do sentimento poético"[134]. (POE, 1965, p. 640. A inserção entre colchetes é nossa).

Assim, o jardim-paisagem, cujos domínios não podem ser alcançados, surge como fato poético onde florescem as palavras, e "É, sem dúvida, desnecessário dizer onde se achava o lugar". (POE, 1965, p. 645). Nomeamos esse *Acontecimento* como conjunção retórica entre domínios distintos: o domínio da palavra e o domínio da imagem (pintura), quando um determina o outro. O que era aparentemente prosaico, por essa ação entre os elementos sígnicos, deixa de sê-lo sem, na verdade, nunca ter sido. Por isso, é assegurado à imagem um vínculo com todas as disciplinas da arte, sobretudo com a arte literária.

Isso quer dizer que, se jardinagem não é arte, passa a sê-lo, se vista como resultado do desenvolvimento poético, quando, "[...] através de um procedimento de singularização" (CHKLOVSKI, 1976, p. 41) o seu devir se revela. As particularidades de um jardim, desenhadas com signos prosaicos (simbólicos), são predicadas esteticamente nas particularidades da palavra poética (metafórica), o que revela uma tensão entre o plástico e o narrativo e, ao mesmo tempo, funde as duas instâncias sígnicas.

Portanto, se o jardim-paisagem de Ellison é criação para um fim de contemplação, o que sugere certa imobilidade, os signos verbais que criam aquele jardim conferem-lhe uma dinamicidade itinerante entre *palavra-imagem-palavra*, numa ciclicidade infinda. Nesse sentido, as imagens contemplativas, quase que imóveis, são as mesmas de qualquer jardim e, por isso, o efeito de imediata imobilidade. Entretanto, o que garante a singularização e a revelação do devir é a disposição delas, que lhes rouba a fixidez e lhes assegura o efeito poético-plástico: "A beleza original nunca é tão grande como a que pode ser introduzida. Sem dúvida, cada coisa depende da escolha de um lugar com capacidades."[135] (POE, 1965, p. 643). Vejamos, então, a partir de agora, como os domínios se fusionam.

---

[134] "In the widest and noblest sense he was a poet. He comprehended, moreover, the true character, the august aims, the supreme majesty and dignity of the poetic sentiment. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[135] The original beauty is never so great as that which may be introduced. Of course, every thing depends on the selection of a spot with capabilities. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

O jardim-paisagem/escrita-paisagem é emoldurado pela epígrafe, igualmente magnífica, retirada do poema de Giles Fletcher[136]:

> Foi traçado o jardim qual uma bela[137]
> Mulher que jaz, como num sono extático,
> De olhos fechados para os céus abertos.
> As campinas azuis de céu se uniam
> Num halo ornado de luzentes flores.
> Os lírios e as cintilações do orvalho
> Nas fôlhas azuladas pareciam
> Êstrelas a luzir na noite azul.

Desse modo, o dispositivo estético, portal emoldurante, cuja estratégia concreta não é outra senão a de prefigurar o *(D)domínio*, é a epígrafe, que lança sobre a escrita do conto todo o colorido que lhe é conveniente. Nada na epígrafe é passado, ao contrário, tudo presentifica um estado poético antecipando-o por meio de signos (metáforas) e, ela mesma, é "[...] um meio de experimentar o devir do objeto, [pois] o que já é 'passado' não importa para a arte". (CHKLOVSKI,1976, p. 45. Grifo do autor).

Queremos dizer que "[...] o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos" (CHKLOVSKI, 1976, p. 54) e são sempre esses mesmos signos que elaboram a imagem do jardim/escrita: *céu, campinas, luzentes flores, folhas azuladas, estrelas a luzir*. Entretanto, aquele não é qualquer jardim... E, ainda que os signos se repitam, o objeto "epígrafe", plantado na entrada do jardim de Ellison, é percebido não como uma parte do seu espaço, mas como sua continuidade. Desse modo, o jardim deverá surgir como objetivo final da imaginação humana, pelo qual o processo de edificar e plantar corresponde à própria estrutura do conto.

---

[136] Giles Fletcher, *The Elder*, foi um poeta inglês que viveu entre os anos de 1548[?] a 1611. Seu soneto mais conhecido é *Licia* (1593), soneto elisabetano. Ele é comumente confundido com o seu filho, Giles Fletcher, *The Younger*. O poema, na íntegra, pode ser lido em: https://archive.org/details/sacredpoetrysev01fletgoog

[137] *The garden like a lady fair was cut,*
That lay as if she slumbered in delight,
And to the open skies her eyes did shut.
The azure fields of Heaven were 'sembled right
In a large round set with the flowers of light.
The flowers de luce and the round sparks of dew
That hung upon their azure leaves did shew
Like twinkling stars that sparkle in the evening blue.

Os signos que compõem a imagem do jardim no todo do poema de Giles Fletcher e que, por conseguinte, constituem a imagem do conto são agrupados por um *bricouler* (cf. LÉVI-STRAUSS, 1989, p.32), o executor do trabalho de composição estética que não a subordina a nenhuma matéria-prima pré-existente. Ao contrário, recolhe fragmentos, "meios-limites" para a sua composição que se definem apenas pela sua instrumentalidade estética. Tais elementos

> [...] recolhidos ou conservados em função do princípio de que isso sempre pode servir. Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o *bricoleur* não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do *corpus*, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.33).

Assim, por seu poder referencial, a epígrafe, signo concreto em si mesmo, assemelha-se a uma estrutura emoldurante projetada sobre o conto, ainda que nem um nem outro se refiram exclusivamente a si mesmos. Ela é um "modelo reduzido" (cf. LÉVI-STRAUSS, 1989, p.38), um subconjunto, um jardim japonês pintado no centro de uma imensa tela. Assim, há um reforço do convencional (o simbólico) no frontispício de uma representação, o conto, ou seja, a epígrafe é uma miniatura cujos atributos são organizados convencionalmente – o jardim é um jardim – pela junção dos símbolos que lhe conferem a referencialidade.

Por outro lado, manifesta-se na relação entre os objetos de representação uma alternância de fronteiras cujo intuito é o de libertar a imagem subsequente do espectro de luz ou da luminância que a prefigurava. A esse respeito, Uspênski (2010, p. 176) esclarece que essa é uma tentativa de superar molduras, de atingir para a imagem um nível bastante alto de verossimilhança, como objetiva o teatro contemporâneo que quer libertar-se das cortinas numa tentativa peculiar de superar o próprio espaço de representação ou, ainda, como faz Edgar Allan Poe com *The Oval Portrait*: "Isto é na verdade a própria vida"[138] (POE, 1965, p. 282), ao pôr em xeque as instâncias de representação (mímesis) e de verossimilhança.

A epígrafe, sob essa perspectiva, é um signo-síntese que encapsula a imagem do jardim para depois libertá-la. O jardim-paisagem de Ellison, libertado da epígrafe, que entra em estágio de solvência, é a essência do fato estético como consciência de

[138] "'This is indeed Life itself!'". (Edgar Allan **POE**. *The Oval Portrait*, 1842).

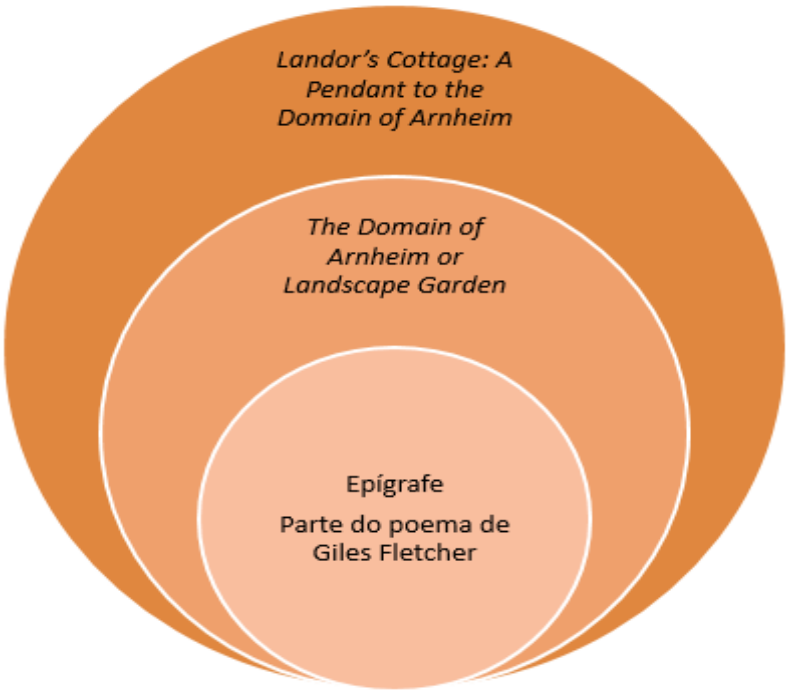
linguagem, é ainda a "[...] verdadeira teoria da mimese *[sic]* com diferença". (SANTAELLA, 1996, p. 175). Assim, o jardim-paisagem passa a atuar em sua materialidade sígnico-metafórica num processo de reversão da linguagem sobre si mesma. Dessa forma, acentua-se a originalidade do efeito literário sobre o efeito puramente temático que a imagem do jardim pode suscitar. A realidade do jardim, por fim tomada como um signo, é contemplada mediante a realidade da linguagem numa verdadeira "busca do método". (CORTÁZAR, 2013, p. 145).

São essas mesmas inversões que vemos organizadas na estrutura de *The Oval Portrait*, por exemplo, que, a nosso ver, reconfigura no processo de escritura do conto a técnica empregada pelo pintor Thomas Sully, conforme já mencionamos. Ou, ainda, em *The Man of the Crowd*, cuja escrita metaforiza a técnica de pintura que, bem mais tarde, seria conhecida como impressionista. Em ambos os casos há que se considerar, sim, um extrapolamento da mensagem para outro ou outros códigos. (Cf. PIGNATARI, 1973, p. 91). Ainda sobre esse aspecto, Santaella (1996, p. 186), ao considerar as operações intersemióticas realizadas por Poe, afirma que o pintor:

> [...] sabia muito bem que o verbal não precisa sair de si mesmo para encontrar outros códigos, pois os níveis icônicos e indiciais (formas, imagens, desenhos, diagramas, pegadas, bússolas de orientação...) já se encontram encapsulados, embutidos no próprio verbal. Poe vira, na realidade, o verbal pelo avesso, desentranha-o, desnuda-o, fazendo aflorar as camadas não-verbais em igualdade de direitos e numa convivência democrática com o verbal, criando tecidos híbridos e espessos, malhas pluralistas da linguagem.

Nesse processo de transmutação, que ocorre por intersecção sígnica (conforme representado no gráfico seguinte), as imagens significantes do jardim, contidas no corpo da epígrafe são signos definidos por um duplo critério: 1) Poe, mediante uma reflexão, as utiliza como peças de um discurso, desmontando-as e dispondo-as à sua maneira; 2) essas peças servem para um uso diferente do uso primeiro (o poema de Giles Fletcher), mesmo que dele permaneçam destroços de referência.

Fig. 55. Gráfico dos planos intersectivos das relações sígnicas em Edgar Allan Poe[139].



Do mesmo modo ocorre com *Landor's Cottage*: *a Pendant to "The Domain of Arnheim"*, que já tem, miticamente, projetados sobre si destroços das referências de *The Domain of Arnheim*, bem como da epígrafe que o acompanha. Os contos de Poe "[...] nos agarram por pontas analógicas, pela capacidade que têm de despertar ecos e satisfazer obscuras e imperiosas necessidades" (CORTÁZAR, 2013, p. 130). É importante salientar que, vistos sob qualquer perspectiva, cada um dos três objetos apresentados no gráfico manifesta-se como individuais, sem ambiguidades, numa presença miticamente nova. Cada um desses objetos, diria Barthes (2007, p. 71),

> [...] são [é] como a nave de Argos: as peças, as substâncias, as matérias do objeto mudam, de tal forma que o objeto é periodicamente novo, e entretanto o nome, isto é, o ser desse objeto permanece sempre o mesmo; trata-se pois mais de sistemas do que de objetos: seu ser está na forma, não no conteúdo ou na função; [...].

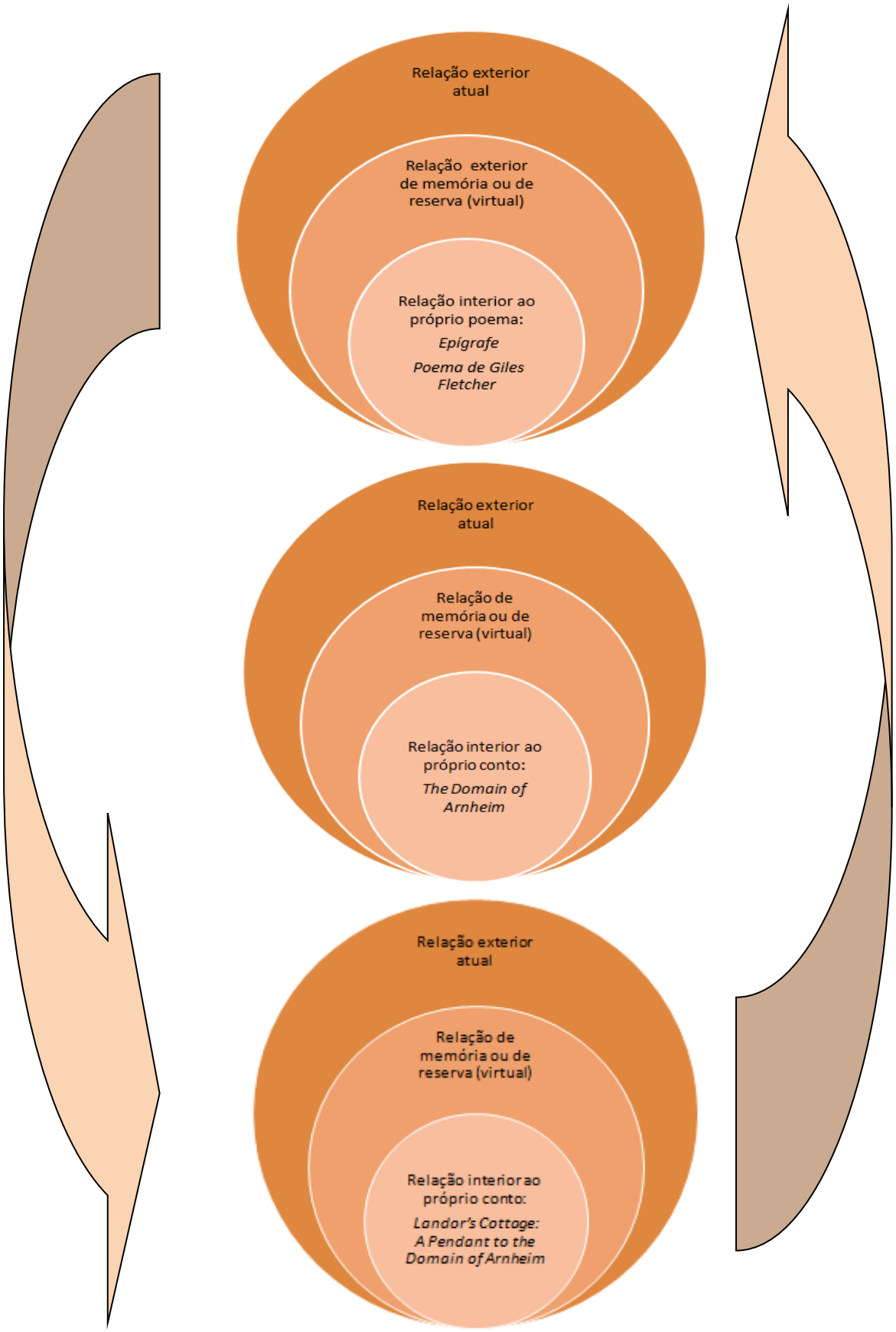
Isso acontece porque não há, em Poe, nível classificatório na individuação dos objetos poéticos, *um* não exclui o *outro*, cada *um* implica o *outro* ao revelar uma

[139] O gráfico é de nossa autoria.

homologia sígnica executada por tipos similares de operações estéticas que se expandem a todos os domínios dos três objetos: desde o prosaico (simbólico) ao poético (metafórico), do que resulta um "sistema homeostático" (BARTHES, 2007, p. 70) responsável por certo equilíbrio no funcionamento das significações, mantidas sempre em movimento.

Contudo, se *cada um* dos objetos representa um tipo de relação em face do *outro*, cada um deles comporta em si mesmo, de modo simultâneo, as referidas relações sígnicas, o que pode ser representado da seguinte forma:

Fig. 56. Gráfico da individuação dos planos de relações sígnicas em Edgar Allan Poe.[140]



[140] O gráfico é de nossa autoria.

Os dois domínios relacionais, o simbólico e o metafórico, sustentam-se à medida que os níveis de referencialidade entram em estado de suspensão. Esse estado é o que garante a individuação dos objetos estéticos e os revelam como se fossem únicos em *si mesmos*. De tal modo, fica estabelecida para o signo uma consciência semiológica atual e não virtual, sendo a primeira uma consciência sígnico-metafórica, a relação dominante no procedimento poético e a segunda, a relação prosaica, uma consciência simbólica.

Foram estabelecidas, no gráfico intersectivo, as três relações implicadas nos signos: a relação interior, a relação exterior de reserva virtual ou de memória e a relação exterior atual, conforme o modelo relacional semiológico apresentado por Roland Barthes em *Crítica e Verdade*. Sobre elas nos é dado a conhecer que a primeira é a:

> [...] relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem. (BARTHES, 2007, p. 41).

O procedimento estético operado por Poe, singularizado pelo alto grau de complexidade entre as relações semiológicas (insuspeitáveis) estabelecidas, resulta na seguinte equação de três incógnitas em que: X é a relação interior que *The Domain of Arnheim* mantém consigo, fruto da consciência semiológica que o poeta possui em relação ao fazer poético; Y é a 1ª relação exterior, a de reserva virtual, a mais referencial de todas, é a relação que o conto mantém com a epígrafe (parte do poema de Giles Fletcher) que o prefigura; e Z é a 2ª relação exterior, a da reserva atual, menos referencial em relação a 1ª exterior que podemos classificar como *bricolage*.

Todo esse procedimento, singularizado por uma matemática poética, é didatizado em *The Philosophy of Composition* de maneira tão distinta que impede o leitor de posicionar *The Raven* como referência de *The Philosophy of Composition* e vice-versa. Ainda que ele saiba que o tratado seja explicativo para a composição do poema, há esse impedimento, pois, tanto o tratado quanto o poema resolvem-se poeticamente em *si* mesmos e nas suas relações *um* com o *outro*.

A ação de construção estética, o *bricolage,* é, portanto, mitopoética, resultante de uma reflexão mítica, uma vez que "[...] a totalidade dos meios disponíveis deve estar também implicitamente inventariada ou concebida, para que se possa definir um

resultado que sempre será um compromisso entre a estrutura do conjunto e a do projeto" (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.36) são refrações e não reflexos do mito. A poética de *The Domain of Arnheim* organiza um conteúdo mítico do mundo que, ao passar diante dos olhos do poeta, é ressignificado racionalmente e se torna dizível de muitos modos. As formas com as quais o conteúdo primaveril latente se manifesta procedem e perduram do/no arcabouço do próprio conto/pintura.

Desse modo, assim como *The Raven* é dizível *The Philosophy of Composition*, e o contrário é também igualmente válido, *The Domain of Arnheim* é dizível pela epígrafe que o emoldura. Ela, a epígrafe, é imagem comunicante, é um "sistema semiológico" cuja substância projeta-se para o conto. Ela exerce uma "função-signo" (cf. BARTHES, 2007, p. 44): a de portal de entrada do jardim de Ellison que, por sua vez, emoldura o conto/jardim, e exerce ainda a ação de uma testemunha impassível, ao constituir-se imagem-signo de uma "Mulher que jaz, como num sono extático, / De olhos fechados para os céus abertos. "[141] (FLETCHER *apud* POE, 1965, p. 637). E, finalmente, *The Domain of Arnheim* emoldura *Landor's Cottage*: *a Pendant to "The Domain of Arnheim"*[142] e vice-versa.

A poética de *The Domain of Arnheim* organiza um conteúdo mítico do mundo que, ao passar diante dos olhos do poeta, é ressignificado racionalmente e se torna dizível de muitos modos. As formas com as quais esse conteúdo primaveril latente se organiza procedem do arcabouço do próprio conto/pintura.

3.2: A(s) moldura(s) metafórica(s) em *The Domain of Arnheim*

Dissemos que a epígrafe, excerto do poema de Giles Fletcher, comporta-se como moldura artificial do conto *The Domain of Arnheim* e que com ele mantém uma relação externa virtualizada. Contudo, a partir de agora, faz-se necessário entender o caráter

---

[141] "[...]a lady fair was cut,
That lay as if she slumbered in delight,
And to the open skies her eyes did shut. " (Giles **FLETCHER**).

[142] A relação duplicada entre *The Domain of Arnheim* e *Landor's Cottage*: *a Pendant to "The Domain of Arnheim"*, apenas sinalizada no escopo deste capítulo, é retomada, de modo mais aprofundado, no capítulo seguinte, pois dela depende, em muito, a aproximação que realizamos, nesse capítulo, entre Poe e Magritte.

dessa afirmação apontando os seus elementos, para o que se faz necessário pensar também nas funções específicas que a moldura exerce.

Podemos recuperar a ideia já esboçada de que o a epígrafe é a borda do conto, o que pressupõe, de modo natural, que ela o circunda em toda a sua extensão e que, de certa forma, estabelece os seus limites ou, pelo menos, o seu limite sensível. A respeito da moldura[143] e dos limites da imagem, Aumont (2002, p. 144-5) esclarece que "[...] a moldura-limite é o que interrompe a imagem e lhe define o *domíni*o ao separá-la do que não é imagem" e que estabelece um limite físico para a percepção.

Interessa-nos muito na definição a força da palavra "domínio", no que concerne ao campo de visão de uma determinada imagem. O que Jacques Aumont aponta é suficiente para iniciar a problematização do conto em seus limites. O seu título é *The Domain of Arnheim* e, tendo em vista a definição posta, passamos a compreender "domínio" como extensão de espaço ocupado ou, ainda, como tudo aquilo que a vista é capaz de enxergar (ou não), como, por exemplo: os domínios das altas montanhas, os domínios das terras baixas, etc.

Sob essa perspectiva *The Domain of Arnheim* diz respeito, numa "relação exterior virtual" (cf. BARTHES, 2007, p. 41), ao colossal jardim-paisagem criado por Ellison, o personagem herdeiro do conto. O jardim se estende por tão vasto território que as vistas não dão conta de alcançar, nem em tamanho e nem em beleza: o domínio do jardim é inatingível aos olhos comuns. A primeira instância é simbólica e, por isso, mantém a relação referencial direta com a epígrafe.

Somente depois, o jardim assume homologicamente uma condição metafórica e passa a lhe garantir o *status* do próprio conto, como uma problematização do fazer artístico, o que sugere uma "relação exterior em nível atual". (Cf. BARTHES, 2007, p. 41). A segunda instância é metafórica, pois a associação do jardim com o próprio

[143] "Moldura objeto e moldura-limite costumam ser a mesma coisa, mas é importante notar que nem sempre é assim. Muitas obras pictóricas, sobretudo no século XX, jamais foram emolduradas; mais banalmente, as fotografias de amador tiradas "em série" são reveladas, não apenas sem emolduramento, mas sem margem. Em ambos os casos, a imagem tem somente moldura-limite, e não moldura-objeto. De modo inverso, há imagens que, embora munidas de moldura-objeto, quase não têm moldura-limite: como é o caso de diversas pinturas chinesas, apresentadas em rolos verticais ou horizontais, logo, em determinado sentido, "emolduradas" em um objeto que as prende - mas sem que os limites da zona pintada sejam de forma alguma marcados e, portanto, sem que a presença de uma moldura-limite seja verdadeiramente sensível." (AUMONT, 2002, p. 145).

conteúdo do texto exige uma suspensão referencial completa, para que, dessa forma, possa ser vislumbrada a função poética que sustenta aquele texto.

Formam-se critérios relacionados a pontos de vista distintos: o de dentro e o de fora, quando a moldura passa a exercer uma função visual no conto. Isso ocorre porque a moldura separa, seja ela de que natureza for, perceptivamente, o que está fora dela . De acordo com Aumont (2002, p. 146), "A incidência dessa função perceptiva é múltipla: a moldura-objeto [função que, a princípio a epígrafe cumpre em *The Domain of Arnheim*], ao isolar um pedaço do campo visual [a prefiguração do jardim], singulariza-lhe a percepção, torna-a mais nítida". Ela permite um estado de transição entre o interior e o exterior da imagem. Para que a afirmação se faça clara é necessário, contudo, determinar nessa relação dentro/fora, importante para a compreensão do leitor-observador do conto-pintura, a posição dos objetos: a epígrafe ocupa o lugar externo e o conto(jardim escrito) ocupa o lugar interno.

A esse respeito deve-se ainda e, sobretudo, aplicar para ela as afirmações de Uspênski (2010, p. 212) tendo em vista que há, com efeito, uma "obra suplementar enquadrante que encerra dentro de si a obra dada (central) ", essa que é o conto, e sobre ela "seja empregado um ponto de vista externo, justamente em relação à obra enquadrante, que desempenha o papel de moldura". Note-se que o ponto de vista interno é itinerante, uma vez que corresponde a três instâncias distintas em relação à obra enquadrante: a) o observador/leitor; b) o autor; c) e o narrador. Essa diferença de lugares perceptivos garante a eficácia da existência de um mesmo objeto, de um mesmo acontecimento estético como novidade, apenas, como dissemos, se percebido de lugares diferentes.

Sobre o papel da moldura-objeto (aquela que conhecemos comumente[144], a moldura material, muitas vezes feita de madeira, dourada, filigranada ou à mourisca como em *The Oval Portrait*), sobre a sua função de transição de um campo visual a outro, deve-se considerar que: "Os pintores clássicos foram muito sensíveis a essa função de transição, em particular à maneira como a moldura dourada permitia banhar a

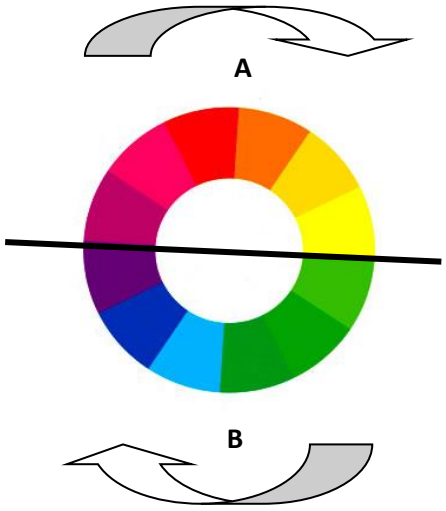
[144] "O emolduramento, sob a forma que o conhecemos, apareceu aproximadamente ao mesmo tempo que a concepção moderna do quadro como objeto destacável, trocável que pode circular como mercadoria [...]. A moldura teve, portanto, muito depressa, o encargo de significar visivelmente esse valor mercantil do quadro; não é por acaso, desse ponto de vista, que a própria moldura tenha sido durante muito tempo objeto precioso, requerendo trabalho e utilizando materiais nobres (entre os quais muitas vezes o ouro, e até incrustações de predas preciosas". (AUMONT, 2002, p. 146).

tela em luz suave, um pouco amarela, tida como favorável à visão do quadro". (AUMONT, 2002, p. 146).

Essa condição, advinda da perspectiva clássica, determina a construção da poética moderna, modo como pensamos a produção de Edgar Allan Poe: o autor recolhe o já iluminado poema de Giles Fletcher[145], ou melhor, *parte* da sua luz, para lançar sobre a escritura de *The Domain of Arnheim* todo o poder luminoso que a epígrafe é capaz de lhe conferir. O brilho emoldurante, contudo, se estende numa paleta de cores que varia entre os tons frios (B) e quentes (A), de modo a obedecer a uma circularidade cromática, característica de um jardim. A compreensão do cromatismo da epígrafe irá nos orientar, mais adiante, na compreensão do cromatismo do conto. Retornemos a ela.

Fig. 57. Círculo cromático-metafórico da epígrafe[146].

Foi traçado o jardim qual uma bela (v.1)
Mulher que jaz, como num sono extático, (v.2)
De olhos fechados para os céus abertos.(v.3)
As campinas azuis de céu se uniam (v.4)
Num halo ornado de luzentes flores. (v.5)
Os lírios e as cintilações do orvalho (v.6)
Nas fôlhas azuladas pareciam (v.7)
Êstrelas a luzir na noite azul. (v.8)



Operam-se, a esse turno, e de modo simultâneo, dois procedimentos: 1) o aditivo, caracterizado pela mistura de luzes provenientes das cores primárias (principalmente do verde e do azul); 2) e o subtrativo, caracterizado pela mistura dos

[145] *The garden like a lady fair was cut,*
That lay as if she slumbered in delight,
And to the open skies her eyes did shut.
The azure fields of Heaven were 'sembled right
In a large round, set with the flowers of light.
The flowers de luce, and the round sparks of dew.
That hung upon their azure leaves did shew
Like twinkling stars that sparkle in the evening blue. (Giles **FLETCHER**).

[146] A adaptação gráfica, com base no círculo cromático, é de nossa autoria.

mais variados pigmentos que absorvem novos comprimentos de onda, caso usual da pintura.

A circularidade cromática, representada no gráfico pelas setas em sentido horário, se estende de um verso a outro da epígrafe num movimento estrutural homólogo, de **A** a **B** e de **B** a **A** do círculo cromático. Ao mesmo tempo, podem ser definidas as particularidades dos versos em relação a cada um dos extremos da paleta. Assim, os versos de 1 a 4 (homólogos à parte **B** do círculo cromático) são iluminados pelos tons de verde e azul: *Foi traçado o jardim qual uma bela/Mulher que jaz, como num sono extático, /De olhos fechados para os céus abertos. /As campinas azuis de céu se uniam/*. Os versos 5 e 6 (homólogos à parte **A** do círculo cromático) metonimizam todo o florido do jardim, são iluminados pelos tons que variam entre dourado, rosa e amarelo*: /Num halo ornado de luzentes flores. /Os lírios e as cintilações do orvalho/*. Os versos 7 e 8 retornam aos tons de verde e azul, em obediência à circularidade cromática característica do jardim a que já aludimos: */Nas folhas azuladas pareciam/Êstrelas a luzir na noite azul/.*

Assim, o fluxo luminoso (quantidade total de energia luminosa emitida ou refletida por um objeto), a intensidade luminosa (fluxo de luz por unidade de ângulo sólido do objeto) e, enfim, a luminância (intensidade luminosa por unidade de superfície aparente do objeto luminoso) são todos elementos que definem a imagem da epígrafe e a fundam como objeto emissor de luz sobre o conto, o que desperta no espectador um "sentimento de luminosidade". (AUMONT 2002, p. 25). De fato, a cor, bem como a luminosidade, não está na cor, mas na percepção que temos do objeto, por meio das reações que nossa visão e/ou espírito têm à luminância dos objetos.

A "grandeza de luminância" (AUMONT 2002, p. 25) da epígrafe é determinada por uma grande luz branca que provém do sol. Essa luz é, na verdade, resultante de uma mistura de luzes que contém todo o comprimento de onda do espectro visível; ao se decompor, manifesta-se nos matizes primários, e desses, por sua vez, são absorvidos outros comprimentos de onda e em quantidades variadas, o que garante o colorido percebido na escrita. Toda essa operação é resultante da combinação entre três parâmetros, quais sejam: o próprio comprimento de onda, a saturação e a luminosidade. A respeito deles há de se considerar que o primeiro define o matiz; o segundo define a pureza: o rosa é o vermelho ao qual se adicionou o branco, por exemplo; e o último, vinculado à luminância, é responsável por fazer a cor mais luminosa.

Minúsculos cristais prateados ainda refratam sobre o círculo colorido, sobre o halo brilhante, momento em que o jardim (zona particular homológica), ele mesmo, metonimizado na epígrafe, constitui-se como áurea colorida, corpo poético-pictórico luminoso que se projeta sobre o conto e antecipa a percepção da sua imagem. Esse procedimento dota a escrita de uma dupla realidade, a plástico-pictórica e a plástico-poética, resultante do campo de força visual que se formou e determina a sua organização em termos plásticos, "[...] o que se chama, tradicionalmente *composição* da imagem". (AUMONT, 2002, p. 146). Nesse sentido, é reforçada a condição da epígrafe como moldura externa do conto, como indicador de sua visão, um mundo narrativo à parte, mas que supre o valor imaginário notável da pintura/escritura do conto; ela é uma "janela aberta" (AUMONT, 2202, p. 147) para ele, que é um mundo diegético fora do campo da própria epígrafe (como moldura).

A moldura-epígrafe agrega microespaços discretos de luz e cor, cada um deles é organizado sob o ponto de vista do autor que os escolheu, depois pelo narrador de *The Domain of Arnheim* e, por último, pelo leitor. Dito de outra forma, os microespaços agregados na epígrafe são organizados por um observador externo em função de um macroespaço, que é o próprio conto. Assim, "[...] as diferentes microdescrições fundem-se organicamente com a obra que as engloba. " (USPÊNSKI, 2010, p. 194). Persistem, desse modo, o seu valor retórico-plástico em relação ao conteúdo representativo (o conto) e sua condição de borda visual que designa a fronteira entre duas superfícies de luminâncias distintas: a própria epígrafe e o conto, este último considerado como metáfora do fazer poético.

É importante destacar que qualquer que seja a causa da diferença de luminância entre a epígrafe e o conto (devido às propriedades, metafóricas ou simbólicas, que constituem as suas diegeses), todo o colorido que reflete ou refrata um e outro é determinado pelo ponto de vista do observador que por um momento deverá esquecer a epígrafe para passar a viver o próprio objeto que ela refrata: o conto. Concentremos, então, nossa atenção sobre os pontos de vista, bem como em suas alternâncias entre o *interno* e o *externo*. É o que veremos a seguir.

3.3: A retórica plástica instaurada no discurso do narrador: molduras e pontos de vista em *The Domain of Arnheim*

Como vimos, existem dois tipos de molduras, as artificiais e as naturais. Esses dois tipos são aplicáveis tanto à pintura quanto à obra literária. Nesse momento interessa-nos a moldura natural, aquela determinada pela passagem de um ponto de vista a outro, ocorrência que depende da posição de observação (interna ou externa) delimitada, sobretudo, pela ação retórica do narrador que, em *The Domain of Arnheim*, atua também como observador.

Dito de forma bem simplificada, apontaremos os lugares ocupados pelo narrador e como esses lugares demarcam a perspectiva do conto-paisagem e, de modo respectivo, suas molduras. Situemos, então, o narrador nos planos da diegese:

1) é um narrador em 1ª pessoa:

> Do berço ao túmulo uma rajada de prosperidade sempre sustentou *meu* amigo Ellison. Não *uso* a palavra prosperidade no seu simples significado universal. *Emprego*-a como sinônimo de felicidade. A pessoa de quem *falo* parecia nascida para obscurecer as doutrinas de Turgot, Price, Priestley e Condorcet, exemplificando, individualmente, o que tem sido considerado como a quimera dos perfeccionistas.[147] (POE, 1965, p. 637. Grifos nossos).

2) cujo discurso se manifesta das seguintes maneiras:

a) é um narrador-personagem: "Na procura de um lugar conveniente, assim situado, Ellison viajou vários anos e *permitiu que eu o acompanhasse*. *Mil sítios que me arrebataram* foram por êle rejeitados sem hesitação, devido a razões que, finalmente, *me* demonstravam estar êle certo"[148]. (POE, 1965, p. 645. Grifos nossos).

b) é um narrador onisciente: "Pequena era a sua fé (*contrista-me confessá-la*) na possibilidade de qualquer melhoria, pròpriamente *[sic]* dita, a ser feita nas condições

[147] FROM his cradle to his grave a gale of prosperity bore my friend Ellison along. Nor do I use the word prosperity in its mere worldly sense. I mean it as synonymous with happiness. The person of whom I speak seemed born for the purpose of foreshadowing the doctrines of Turgot, Price, Priestley, and Condorcet, of exemplifying by individual instance what has been deemed the chimera of the perfectionists. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[148] "In search of a suitable place so situated, Ellison travelled for several years, and I was permitted to accompany him. A thousand spots with which I was enraptured he rejected without hesitation, for reasons which satisfied me, in the end, that he was right. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

humanas pelo próprio homem. Em suma, feliz ou infeliz, êle, em alto grau, se ensimesmara"[149]. (POE, 1965, p. 640. Grifos nossos).

c) narra no presente e rememora os fatos ocorridos no passado: "Mas de modo algum *é meu objeto escrever* um ensaio sobre a felicidade. As idéias de meu amigo *podem ser* sumariadas em poucas palavras".[150] (POE, 1965, p. 638. Grifos nossos). Ou ainda como em:

> *Desisto de fornecer* ao leitor qualquer concepção distinta das maravilhas *que meu amigo realmente efetuou*. Desejaria descrevê-la, mas *sou desencorajado* pela dificuldade da descrição e hesito entre o pormenor e a generalidade. *Talvez o melhor caminho esteja em unir a ambos por seus extremos*.[151] (POE, 1965, p. 644. Grifos nossos).

Postas em evidência as caracterizações do narrador, passemos a considerar, a partir de agora os pontos de mudança de foco narrativo, em *The Domain of Arnheim*. O conto nos permitiu dividi-lo em cinco momentos narrativos distintos, a saber:

1) a 1ª parte da narrativa é determinada pelo narrador que se apresenta em 1ª pessoa do singular e, reiteramos, narra no presente mas, traz ao plano da escrita os fatos no passado. No que chamamos de primeira parte da narrativa nos é apresentado, pelo narrador onisciente, o personagem principal (Sr. Ellison) com todas as suas características morais e estéticas, seus gostos, sua vida e a sorte que teve ao receber a herança de um parente distante. Nesse momento somente se ouve a voz do narrador, de quem quase nada se sabe, nem mesmo o nome.
2) A 2ª parte da narrativa é determinada pelo entrecruzamento de vozes e de tempos narrativos em que podem ser ouvidos o narrador e o protagonista, quando o primeiro é marcado da seguinte maneira: "[...] – dizia meu amigo –

[149] "[...] (I am sorry to confess it) little faith. Upon the whole, whether happily or unhappily, he was thrown back, in very great measure, upon self. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[150] "But it is by no means my object to pen an essay on happiness. The ideas of my friend may be summed up in a few words. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[151] "I despair of conveying to the reader any distinct conception of the marvels which my friend did actually accomplish. I wish to describe, but am disheartened by the difficulty of description, and hesitate between detail and generality. Perhaps the better course will be to unite the two in their extremes. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[...][152]". (POE, 1965, p. 642). "Assim explicava [...]"[153] (POE, 1965, p. 642). "[...] – continuou Ellison – [...]"[154]. (POE, 1965, p. 643). "[...] – disse Ellison – [...]"[155]. (POE, 1965, p. 643). E, o segundo (o protagonista) apresenta uma explanação detalhada acerca da sua concepção de arte.

3) A 3ª parte da narrativa é determinada pela escolha do lugar para a construção paisagística. No decorrer dessa etapa narrativa, o que dura quatro anos, desaparece, quase que por completo, a voz de Ellison. Há somente uma passagem em que ele se faz ouvir e essa é entrecortada pela voz do narrador:

> "Estou certo – disse o viajante – enquanto eu suspirava de fundo prazer depois de contemplar aquêle panorama, enlevado, durante quase uma hora – estou certo de que aqui, em minha situação, nove décimos dos mais exigentes dos homens repousariam contentes. "[156] [...]. (POE, 1965, p. 645. As aspas são do autor).

Depois de uma excitação filosófica momentânea acerca da beleza da paisagem, que dura não mais que um parágrafo, Ellison cala-se e sua voz, que fora aberta com a marcação de aspas (**"**), também é fechada por elas (**"**).

4) A 4ª parte se inicia ao final do quarto ano quando Arnheim é encontrada. Sabemos da satisfação de Ellison pelo narrador que agora fala em 1ª pessoa do plural, como em: "Só no fim do quarto ano de *nossa* procura *descobrimos* uma localidade com que Ellison se mostrou satisfeito"[157]. (POE, 1965, p. 645). Ficamos sabendo, nesse momento, que, logo após a descoberta, o

---

[152] "[...] said my friend, [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[153] "He thus explained: [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[154] "[...] continued Ellison, [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[155] "[...] said Ellison, [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[156] "'I am aware, ' said the traveller, as he drew a sigh of deep delight after gazing on this scene, entranced, for nearly an hour, 'I know that here, in my circumstances, nine-tenths of the most fastidious of men would rest content'. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[157] "It was not until toward the close of the fourth year of our search that we found a locality with which Ellison professed himself satisfied." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

protagonista morre e que Arnheim é aberta aos visitantes. Sobre coisa importantíssima o narrador nos alerta: "É, sem dúvida, desnecessário dizer *onde* se achava o lugar. "[158] (POE, 1965, p. 645. O grifo em itálico é do autor).

5) A 5ª parte da narrativa é determinada pela caracterização pormenorizada do lugar. Desaparece o discurso em primeira pessoa (tanto do plural quanto do singular) e o narrador passa a utilizar construções discursivas em 3ª pessoa, como: "**Chegava-se** habitualmente a Arnheim pelo rio"[159]. (POE, 1965, p. 645. O grifo em negrito é nosso). / "**Observa-se**, porém, que o traço de estranha *limpidez*, onde a margem mergulha dentro da água, ainda prevalece".[160] (POE, 1965, p. 645. O grifo em itálico é do autor e o negrito é nosso). Esse é o momento picturalístico do conto, onde a paisagem se manifesta como num quadro e a epígrafe da qual nos ocupamos (o trecho do poema de Giles Fletcher) é reatualizada.

Apontados os cinco momentos de mudança de foco narrativo, passemos agora a entendê-los sob o aspecto da formação das molduras que, por sua vez, implica a compreensão da concepção picturalística de perspectiva. A formação das molduras naturais, de um modo geral, assim como a percepção delas, depende de uma série de fatores, ou melhor, de uma série de "planos perceptivos de avaliação". (USPÊNSKI, 2010, p. 167-174). Embora seja algo que surge mais à frente, consideramos oportuno já anunciar que cada uma dessas instâncias narrativas alinhava um tipo de consciência ou tipos de consciências: "a consciência simbólica, a consciência sintagmática e a consciência paradigmática". (BARTHES, 2007, p.41-7).

A partir desses "planos de avaliação" é que propomos a localização e a caracterização das molduras naturais (internas e externas), determinadas pelo narrador, em *The Domain of Arnheim*. É importante sublinhar que o conto resulta numa

[158] "It is, of course, needless to say where was the locality." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[159] "The usual approach to Arnheim was by the river." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[160] "It is observed, however, that the trait of exquisite cleanness where the bank dips into the water, still prevails." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

“construção composicional complexa, a qual combina, em diferentes níveis, as descrições interna e externa do mesmo objeto”. (USPÊNSKI, 2010, p. 165). Por isso, a proposição de avaliação (localização e caracterização) será cruzada, ou seja, cada uma das instâncias deverá ser considerada em função das relações que mantém com a unidade do conto.

Sobre o 1º plano, o plano de avaliação, devemos entendê-lo como:

> [...] aquele por cujo ponto de vista são avaliados os acontecimentos narrados, pode funcionar, por exemplo, como participante direto da ação (como personagem principal ou personagem secundária) ou intervir na qualidade de um protagonista em potencial, o qual, embora não tome parte nos fatos da narração, de um modo geral, se encaixa perfeitamente na faixa dos protagonistas. Neste e no outro caso o mundo é dado na narração como que apresentado (no plano da avaliação) a partir de dentro e não de fora. (USPÊNSKI, 2010, p. 165).

Em face do que aponta Uspênski sobre o plano de avaliação, vejamos como se comporta o narrador. Passemos, então, à caracterização das instâncias narrativas sabendo-se que: a) a cada instância corresponde um plano de avaliação; b) a abordagem surgirá em bloco e; c) cada plano aparece sintetizado numa pequena tabela, como segue:

Fig. 58. Quadro representativo do Plano de Avaliação da 1ª parte do conto.

INSTÂNCIA I	
1ª INSTÂNCIA NARRATIVA/1ª parte do conto	**PLANO DA AVALIAÇÃO**
POSIÇÃO DO NARRADOR	• 1ª pessoa do singular; • narra no presente mas, traz ao plano da escrita os fatos no passado.

No plano de avaliação da primeira instância narrativa apresenta-se a estrutura instaurada por dois momentos distintos: um referencial e outro metafórico. No primeiro momento o narrador, por meio de um procedimento descritivo, cuja condição natural parece apontar para certa superficialidade, leva o leitor a emoldurar o personagem principal – Ellison – como um personagem prototípico. Sobre esse personagem lança

um juízo de valor do qual poucos de nós podemos escapar: Ellison é mostrado como um homem excêntrico e nada mais, imagem resultante das construções narrativas que emolduram o ponto de vista do narrador e que são oriundas de um lugar igualmente arquetípico: a sua memória.

Nesse caso, o ponto de vista é interno ao próprio narrador, pois parte, como mencionamos, da sua memória, e não interno à estrutura narrativa. Lembremos aqui que (nessa instância narrativa) a narração se faz em 1ª pessoa do singular e o narrador rememora fatos para narrá-los no presente, operação que faz surgir a descrição em dois níveis:

1º) a caracterização de Ellison: "[...] não *uso* a palavra prosperidade"[161]; "[...] a pessoa de quem *falo* [...]"[162]; "Um ansioso exame da sua carreira *deu-me* a entender[...]"[163]. (POE, 1965, p. 637). / "Sua inteligência *era* daquelas para as quais a aquisição do saber é menos um trabalho que uma intuição e uma necessidade."[164] (POE, 1965, p. 639. Grifos nossos). E, em consequência dessa caracterização:

2º) a determinação das qualidades artísticas do protagonista:

> Era um poeta, no sentido mais amplo e nobre. Compreendia, além disso, o verdadeiro caráter, a finalidade augusta, a suprema dignidade do sentimento poético. Sentia instintivamente que a mais completa, senão a única, satisfação própria dêsse sentimento estava na criação de novas formas de beleza. [...]. Ellison não se fêz músico, nem poeta; contudo, nenhum homem viveu mais profundamente enamorado da música e da poesia. Em circunstâncias diversas que lhe sobrevieram não seria impossível que se tivesse tornado pintor. A escultura, embora, por sua natureza rigorosamente poética, era demasiado limitada em extensão e consequência para, a qualquer tempo ocupar-lhe muito a atenção. E aqui *mencionei* todas as províncias pelas quais a compreensão comum do sentimento poético o considera capaz de se expandir.[165] (POE, 1965, p. 640. O grifo em itálico é nosso).

---

[161] "Nor do I use the word prosperity [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[162] "The person of whom I speak [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[163] "An anxious examination of his career has given me to understand [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[164] "His intellect was of that order to which the acquisition of knowledge is less a labor than an intuition and a necessity." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[165] "In the widest and noblest sense he was a poet. He comprehended, moreover, the true character, the august aims, the supreme majesty and dignity of the poetic sentiment. The fullest, if not the sole proper satisfaction of this sentiment he instinctively felt to lie in the creation of novel forms of beauty.

Em qualquer um dos níveis da primeira instância, a possível consciência do personagem é conhecida por meio da consciência que o narrador tem dele. Portanto, o personagem emerge do fundo da consciência do *outro*. Por isso, no *plano de avaliação* da 1ª parte do conto não existe a palavra de Ellison acerca de *si* mesmo, ao contrário, ela é construída pela "[...] incessante palavra do *Outro* acerca dele" (BAKHTIN, 1988, p. 290). Esse tipo de narração determina o protagonista, intervém – no dizer de Uspênski (2010, p. 165) – na sua qualidade, e o mundo em que esse protagonista se encontra ou se encontrava é apresentado *de dentro.* A consciência de Ellison, que se manifesta para o leitor pelo narrador é a consciência de um homem determinado por fenômenos estéticos que o caracterizam como excêntrico. Desse modo, não se forma um diálogo autêntico de consciências autônomas.

O que se forma, então, a partir do ponto de vista do narrador, é uma estrutura atomizada e estilizada (Elisson é poeta, é pintor, é escultor, é paisagista sem nunca ter sido), cujo efeito é desintegrar a avaliação do que seja o artístico: "Jamais se definira o jardineiro-paisagista como poeta; *parecia, porém, a meu amigo* que a criação de um jardim imitando paisagem oferecia à própria musa a mais magnífica das oportunidades. "[166] (POE, 1965, p. 640. Grifos nossos). A ironia está em *parecer ao amigo* e não ao narrador. Ellison é todo poético, a sua existência revela todo esse estado, que é negado em função de uma afirmação posterior acerca do que é a verdade do poético sob a perspectiva do narrador. Entretanto, a ironia não permite que a consciência do poético em Ellison seja perdida, ela só é negada, mas não para significar o oposto do que foi negado.

A ironia (romântica), e aqui não pretendemos esboçar um estudo específico e aprofundado desde a sua origem, deve ser compreendida em Poe como uma componente do seu espírito lógico e racional, que se revela, na maioria das vezes, quando o objeto artístico passa a refletir as condições pelas quais foi criado.

[...]Ellison became neither musician nor poet; although no man lived more profoundly enamored of music and poetry. Under other circumstances than those which invested him, it is not impossible that he would have become a painter. Sculpture, although in its nature rigorously poetical was too limited in its extent and consequences, to have occupied, at any time, much of his attention. And I have now mentioned all the provinces in which the common understanding of the poetic sentiment has declared it capable of expatiating. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[166] "No definition had spoken of the landscape-gardener as of the poet; yet it seemed to my friend that the creation of the landscape-garden offered to the proper Muse the most magnificent of opportunities. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

É importante ratificar que há em *The Domain of Arnheim* um procedimento estético de reflexão sobre a arte ou, melhor, de autorreflexão sobre o fazer arte, que manifesta na estrutura do conto uma divisão do sujeito criador Poe, mimetizada nas variadas *performances* narrativas, em cuja base está aquela figura. O autor recorre à ironia para executar o seu desígnio poético tripartite: apresentar uma reflexão sobre a natureza que o cerca, apresentar uma reflexão sobre a sua obra (sobre o seu fazer arte) e, por meio desta última apresentar uma reflexão sobre si mesmo, o que não surge apartada da Arte. A ironia romântia é um recurso que se presta a funcionar como a

> [...] expressão de um eu que, pretendendo revelar-se em palavras, transmutar-se em literatura, o faz desafiando os limites de si até ser outro: contado uma história, referindo um universo, um mundo, um tempo, um espaço separado dele próprio, para, afinal, reclamar ser um só, um eu, recuperado (utopicamente?) na unidade do que fora/parecera encenação. (FERRAZ, 1987, p. 10).

De fato, essa atitude espiritual configura um método de fingimento e/ou mascaramento cujo objetivo é, por fim, dizer a *si- mesmo e de si-mesmo*. Dito de outro modo, o autor rivaliza dramaticamente com o(s) *outro(s)* e se ficciona pelo conteúdo que veicula. A esse respeiro é esclarecedora a crítica que segue, realizada por Charles Baudelaire, intitulada *Edgar Allan Poe: sua vida e suas obras*, publicada em março e abril de 1852, na *Revue de Paris*. Dessa crítica selecionamos os trechos seguintes, pois acreditamos que ratificam a ideia de *performance* autoral mimetizada, que vimos defendendo:

> Todos os contos de Edgar Poe são, por assim dizer, biográficos, Encontra-se o homem na obra oba. Os personagens e os incidentes são o quadro e o cortinado de suas lembranças. (BAUDELAIRE, [1852], 2003, p. 34).
>
> [...]
>
> Geralmente, Edgar Poe suprime os acessórios ou, pelo menos, não lhes dá senão um mínimo valor. Graças a essa sobriedade cruel, a idéia geradora se faz vez melhor e o tema se destaca ardentemente sobre esse fundo nu. Quanto ao seu método de narração, ele é simples. Ele abusa do *eu* com uma monotonia cínica. Dir-se-ia que ele está tão seguro de interessar que pouco se inquieta em variar os recursos. (BAUDELAIRE, [1852], 2003, p. 66-7).
>
> [...]
>
> Os personagens de Poe – ou, antes, o personagem de Poe: o homem de faculdades superapuradas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar se estende com a inflexibilidade de uma espada sobre os objetos que crescem à medida que os olha – é o próprio Poe.

> E as mulheres, todas luminosas e doentes, morrendo de males bizarros e falando com uma voz que parece uma música, são ainda ele – ou, pelo menos, por suas aspirações estranhas, por sua sabedoria, por sua melancolia incurável, elas participam fortemente da natureza do seu criador. (BAUDELAIRE, [1852], 2003, p. 103).

É, afinal, pelo entrecruzamento de vozes que se manifesta uma postura simbólica cujo fim não é outro senão o de apresentar a reflexão metalinguístico-poética a que vimos aludindo. As vozes distintas manifestadas na estrutura narrativa obliteram a presença do autor e são, ao mesmo tempo, responsáveis por organizar um(a) ponto de vista e/ou perspectiva distanciados cuja consequência é a maior objetividade em relação ao conteúdo narrado. Isso quer dizer o seguinte: ainda que sintamos a presença de um autor implícito, ainda que essa presença seja sancionada pela quantidade considerável de notas que levem o leitor diretamente ao autor, ainda assim, é preciso entender que essa presença é resultado de um efeito irônico, constituinte fundamental do corpo ficcional onde essa presença está inscrita.

Ela [a presença de Poe] é, portanto, resultado da tensão entre o sujeito que produz arte e o mundo, e não existe na realidade, trata-se mesmo de uma farsa trágica, como a concebe Baudelaire em *Novas Notas sobre Edgar Allan Poe*. O ensaio, publicado em 1859 como apresentação para as *Nouvelles Histoires Extraordinaires,* foi dividido em cinco partes e dele extraímos o trecho que segue: "Finalmente, para firmar meu pensamento de uma maneira ainda mais clara, Poe foi sempre grande, não somente em suas concepções nobres, mas ainda como farsante" (BAUDELAIRE, 2003, p. 116). Desse modo, quando pensamos ouvir a voz do próprio Poe estamos ouvindo a voz de *Outro(s)* seres de linguagem, seres resultantes de um desdobramento ficcional que lhe serve, no conjunto complexo da sua poética, como reinvenção simbólica enclaustrada no plano da narrativa. Sobre esse aspecto da ironia há que se considerar:

> [...] a obra, como linguagem formadora de um universo, tornou-se antinómica até ao absurdo, percorrida que foi toda uma gama de tentativas de síntese entre essas duas realidades palpáveis- a realidade das palavras e a realidade do mundo-, realidades que se podem, afinal, apresentar ambas como fictícias (como ilusão) ter-se-á concluído hoje. A procura de uma síntese entre o real e o fictício, entre o transitório e o perene, entre corpo e mente e a teorização dessa procura deram afinal o romantismo. Estas antinomias levam até à esperança de libertar a literatura da prisão da forma. Que mais é isto senão a insistência na expressão do inefável, autêntico paradoxo duma época que desperta para a consciência da linguagem? Não parece assim tão inusitado dizer-se que a característica primeira do romantismo é um

> assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética. (FERRAZ, 1987, p. 19).

Ainda sobre essa condição estabelecida pela ironia, podemos compreender, a partir do que propõe Paul de Man em seu *Blindness and Insight* (1983, p. 175-6), no décimo artigo intitulado *The Retoric of Temporality*, que Edgar Allan Poe postula um modo simbólico de correspondências homológicas, ou um modo mimético de representação, pelo qual a ficção e a realidade podem coincidir, mundo esse que é necessário ser desmistificado. A linguagem poética do gênio de Poe propõe e, ao mesmo tempo, transcende essa distinção ao transformar a experiência individual em uma verdade universal. Todavia, ainda que a subjetividade da experiência seja preservada, quando traduzido em linguagem, o mundo a que faz alusão deixa de ser a configuração de entidades que designam uma pluralidade de significados distintos e isolados e passa a ser entendido como uma configuração de símbolos articulados em função de uma unidade e da Beleza.

De fato, podemos já dizer que, se considerarmos a predominância da subjetividade – afinal ouvimos a voz do autor ou pensamos ouvi-la [?!] – nos escritos poéticos de Poe, reduziremos tudo à noção de alegoria, o que nos levaria a afirmar que, por exemplo, o conto é uma alegoria do autor, o que não é. Ao contrário, há em Poe como em outros grandes escritores românticos[167] uma atitude estética simbólica, ou melhor uma atitude estética que tende ao símbolo em detrimento da alegoria. Esse opção é ainda histórica e, a esse respeito, é esclarecedor o que aponta Paul de Man (1983, p. 188-9).

> This appeal to the infinity of a totality constitutes the main attraction of the symbol as opposed to allegoy, a sign that refers to one specific meaning and thus exhausts its suggestive potentialities once it has been deciphered. Symbol and allegory, [...], are opposed as art is opposed to non-art, in that the former seems endlessly suggestive in the indefiniteness of its meaning, whereas the latter, as soon as its meaning is reached, has run its full course. Allegory appears as dryly rational and dogmatic in its reference to a meaning that it does no itself constitute, whereas the symbol is founded on an intimate unity between the image that rises up before he senses and de supersensory totality that the image suggests.

[167] "In this historical perspective, the names of Goethe, Schiller, and Schelling stand out from the background of the classical idea of unity between incarnate and ideal beauty." (DE MAN, 1983, p. 189).

E porque o símbolo é mais subjetivo que a alegoria, afirma Paul de Man (1983, p. 189), ele foi uma figura muita cara aos românticos. O primeiro é supersensorial e sugestivo, a segunda é dogmática e racional. Poe já sabia da potencialidade do símbolo e do que poderia lhe providenciar em termos do efeito irônico que pretendia conseguir. Referimo-nos à ironia em Poe como: "Aquilo que se costuma denominar de ironia romântica [e que se constitui] constitui-se como uma determinada estrutura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor" (VOLOBUEF, 1998, p. 91), dada a sua constante opção em manifestar seu discurso crítico no poético que produz.

A propósito, é salutar sinalizar que a opção conceitual de ironia que atribuímos a Poe é schlegelegana e é uma síntese da evolução das três concepções de *ironia* apresentadas pelo filósofo alemão nos *Fragmentos,* publicados nas revistas *Lyceum e Athenäum*. Cotejaremos cada uma delas com trechos de *The Domain of Arnheim* com o intuito de tornar mais objetiva a explanação.

Antes, contudo, consideremos o que Márcio Suzuki (1997) nos esclarece, em *O Dialeto dos Fragmentos,* a respeito dos escritos de Schlegel: em 1797 foram publicados na revista *Lyceum der Schönen Künsten, Nº 1, Vol. II,* em Berlim, por Johann Friedrich Unger, os *Fragmentos Críticos,* também chamados de *Fragmentos do Lyceum.* Wilhelm e Friedrich Schlegel editaram os *Fragmentos* da *Athenäum,* que foram publicados na revista *Athenäum no ano de 1798*. Em 1800 os *Fragmentos das Ideias* também foram publicados no *Vol. III* da revista *Athenäum*. É dos *Fragmentos* que advêm as três concepções de ironia romântica a que fazemos alusão. Elas são compreendidas das seguintes formas:

1) no *Fragmento 37,* Schlegel (1997, p. 25), ao se referir à ironia, nos esclarece que, por meio da *práxis* estética, o autor concebe um jogo irônico que se assemelha àquele já utilizado por Sócrates para quem a ironia nascia "[...] da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro da perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte". (SCHLEGEL, 1997, p. 36). O termo *ironia*, nessa primeira acepção, está diretamente associado à relação estabelecida entre o autor e a obra. Nesse caso,

> A atividade do escritor descrita pelo fragmento é uma síntese lúcida: não é um limite imposto, mas o livre estabelecimento de um limite ("autolimitação") entre opostos absolutos ("autocriação" e "autoaniquilamento"). Assim se reconfigura, na forma da escrita, a

> tríplice fundamentação da doutrina-da-ciência, pensada a partir da tese, antítese e síntese incondicionadas (eu, não-eu, divisibilidade-limitação). (SUZUKI,1997, p. 171. Grifos do autor).

Essa relação manifesta-se na apresentação e no tratamento das personagens, no processo descritivo de lugares e de acontecimentos ou ainda na reflexão sobre o que produz. Desse trabalho com o texto mostram-se duas condições distintas no que concerne à posição do autor: a ilusão do seu desaparecimento ou a sua manifestação mediante os mais variados procedimentos estéticos, como nas citações, por exemplo, que nos lembram, de imediato, a sua presença. Vejamos como isso se manifesta em *The Domain of Arnheim.*

> Na curta existência de Ellison creio ter visto refutado o dogma de que na verdadeira natureza do homem jaz algum princípio oculto, antagonista da felicidade. Um ansioso exame de sua carreira deu-me a entender que, em geral, da violação de umas poucas leis simples de humanidade provém a desgraça da espécie humana, que, como espécie, temos em nossa posse os como que ainda informes elementos de contentamento, e que, mesmo agora, na presente escuridão e loucura de todo pensamento, a respeito da grande questão da condição social, não é impossível ao homem, ao indivíduo, ser feliz sob certas condições insólitas e altamente fortuitas. [168] (POE, 1965, p. 637-8).

Nota-se um tom crítico-biográfico assinalado na postura do narrador. De modo *quase* intuitivo, e porque sabemos algumas coisas da vida de Poe, logo a sua imagem nos vem à mente, ainda que depois ela se desfaça para dar lugar a um corpo de linguagem que não tem existência real. Isso ocorre porque, ao projetar a condição humana de Ellison, o narrador projeta-se a si mesmo e, ao mesmo tempo, projeta o autor(implícito). Trata-se mesmo de uma tripla articulação irônica e oscilatória realizada entre três vozes que se deixam ouvir, embora amalgamadas numa única voz, a do narrador, do que se tem, de modo hierárquico: 1) a voz do narrador em 1ª pessoa; 2) a voz de Ellison, o protagonista que projeta sua imagem diretamente ao autor Poe e, por conseguinte; 3) a voz do próprio Poe, cuja vida em muito coincide com a do

[168] "In the brief existence of Ellison I fancy that I have seen refuted the dogma, that in man's very nature lies some hidden principle, the antagonist of bliss. An anxious examination of his career has given me to understand that in general, from the violation of a few simple laws of humanity arises the wretchedness of mankind -- that as a species we have in our possession the as yet unwrought elements of content -- and that, even now, in the present darkness and madness of all thought on the great question of the social condition, it is not impossible that man, the individual, under certain unusual and highly fortuitous conditions, may be happy. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

protagonista. O efeito do amálgama narrativo é o de hipostasiar[169], em decorrência de um equívoco cognitivo inerente ao leitor, o autor em *si-mesmo* como uma realidade natural, permanente e concreta, em detrimento da 'verdadeira realidade' que ele ocupa no corpo do texto: a fictícia, a realidade de papel, única e circunscrita no espaço da linguagem. É pela dispersão nos três níveis narrativos que o corpo linguístico do autor-implícito, por meio de uma ὑπόστᾰσις[170], manifesta-se como um *todo*, uma *unidade* divina resultante dessa trindade.

2) Outra acepção volta-se para a inserção, no corpo do texto poético, de uma problematização sobre a arte ou ainda sobre o estabelecimento de um ponto de vista crítico acerca de outras obras. Nesse caso, mediante a *ironia romântica*, Schelegel considera que a arte deva mostrar-se refletindo sobre si mesma e a classifca de π^2, isto é, *de poesia elevada a segunda potência*. Segue um trecho de *The Domain of Arnheim* para que a segunda acepção de ironia romântica possa ser compreendida funcionando em Poe.

> Ao explanar essa fraseologia, o Sr. Ellison fêz muito para solver o que sempre me parecera um enigma: refiro-me ao fato (que apenas os ignorantes contestam) de que não existe na natureza qualquer combinação de cenário igual à que o pintor de gênio pode produzir. Não se encontram, em realidade, paraísos como os que esplendem nas telas de Claude. Na mais encantadora das paisagens naturais sempre se encontrará um defeito ou um excesso... muitos excessos e defeitos. Embora as partes componentes possam desafiar, individualmente, a maior perícia do artista, o arranjo dessas partes será sempre suscetível de melhoria. Em resumo: nenhuma posição se encontra, na vasta superfície da terra *natural*, na qual um olho artístico, examinando atentamente, não encontre matéria de ofensa ao que se denomina a "composição" da paisagem. E, contudo, como isto é inteligível![171] (POE, 1965, p. 641. O itálico e as aspas são do autor).

---

[169] No sentido de atribuir ao autor a condição de uma realidade permanente e substancial, presente de modo concreto no tecido narrativo.

[170] Relativo à hipostasia. Do grego hypóstasys: base, suporte.

1. Termo que designa uma personificação acidental e inferior de uma divindade por outra divindade mais importante. Por exemplo, a ninfa Calisto foi uma *hipóstase* da deusa Artemisa.
2. Atualmente, o termo *hipostasia* assumiu um significado diferente e mesmo oposto ao dos gregos: designa a transformação de uma ideia – ou de uma relação lógica – em uma substância; por exemplo, quando a partir de uma determinada realidade empírica, se deduz um "estado superior" imaginário por meio de uma personificação ou reificação de algo que, de facto, não existe.

* Todos os significados foram transcritos, *ipsis litteris*, de **Sofos:** dicionário de expressões filosóficas. Disponível em: http://sofos.wikidot.com/ Acesso em: 17/05/2015.

[171] "In his explanation of this phraseology, Mr. Ellison did much toward solving what has always seemed to me an enigma: 'I mean the fact (which none but the ignorant dispute) that no such combination of scenery exists in nature as the painter of genius may produce. No such paradises are to be found in reality

Do excerto acima, cuja voz ouvida também é a do narrador, há uma menção direta à pintura e, aliás, não custa lembrar que o protagonista não se fez poeta nem pintor. Ficamos sabendo da ação mimética do homem sobre as imagens naturais, nesse momento, pelo narrador que, a princípio, não entende muita coisa sobre arte. Ou entende?! Essa ambiguidade proposta ao leitor é resultante da ironia romântica. Ademais, existe no trecho selecionado uma marcação, em especial, que, a nosso ver, acentua o estado de ironia: o itálico na palavra *natural*. A marcação parece querer alertar o leitor para a questão da mímesis e, por conseguinte, para a condição do artista de gênio diante da realidade que, no conto em questão, surge metonimizada na paisagem ou num jardim-paisagem. Há ainda uma ponderação a respeito dessa condição pela expressão exclamativa "E, contudo, como isto é inteligível! "[172]. (POE, 1965, p. 641). É a partir desse momento que a escrita passa, de modo efetivo, a ser transubstancializada em pintura, o que também assinala uma das faces essenciais da ironia em Edgar Allan Poe: "Ellison não se fêz músico nem poeta; contudo nenhum homem viveu mais profundamente enamorado da música e da poesia. Em circustâncias adversas não seria impossível que se tivesse tornado pintor. "[173] (POE, 1965, p. 640). Postura irônica semelhante pode ser vista, como já tivemos oportunidade de mencionar, em *The Oval Portrait* e em *The Man of the Crowd*. Nesse caso, a condição da escrita literária passa a ser pensada em função da condição da técnica pictórica, numa alternância entre as duas materialidades simbólicas.

Sob o ponto de vista crítico, essa mesma acepção pode ser compreendida a partir de outro trecho do conto:

---

as have glowed on the canvas of Claude. In the most enchanting of natural landscapes, there will always be found a defect or an excess' many excesses and defects. While the component parts may defy, individually, the highest skill of the artist, the arrangement of these parts will always be susceptible of improvement. In short, no position can be attained on the wide surface of the natural earth, from which an artistical eye, looking steadily, will not find matter of offence in what is termed the "composition" of the landscape. And yet how unintelligible is this! " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[172] "And yet how unintelligible is this. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[173] "Ellison became neither musician nor poet; although no man lived more profoundly enamored of music and poetry. Under other circumstances than those which invested him, it is not impossible that he would have become a painter. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

> Afirmar que o verdadeiro resultado do estilo natural de ajardinamento esteja antes na ausência de todos os defeitos e incongruências que na criação de quaisquer especiais maravilhas ou milagres é uma proposição mais digna da compreensão rasteira da ralé do que dos ardentes sonhos do homem de gênio. O mérito negativo sugerido pertence àquela crítica manquitola que, nas letras, elevaria Adddison à apoteose. [...] O preceito ùnicamente se aplica oas méritos da negativa, às excelências que refreia. Além disso, a crítica de arte nada mais pode do que sugerir. Podemos ser ensinados a realizar um *Catão*, mas debalde nos dirão *como* conceber um *Partenon*, ou um *Inferno*. Feita a coisa, porém, realizada a maravilha, a capacidade de compreensão torna-se universal.[174] (POE, 1965, p. 643).

De novo, o estado de ironia romântica é acentuado com a marcação em itálico e chamamos atenção para a palavra *como* da expressão "*como* conceber" em oposição à expressão "Podemos ser ensinados a realizar". Esta oposição é o que efetiva a crítica a quem não faz arte assim como a quem não compreende de Arte para criticá-la. Afinal, afirma Baudelaire em *Novas Notas Sobre Edgar Allan Poe* (BAUDELAIRE, 2003, p. 124): "Em toda a composição [de Poe] não se deve insinuar uma única palavra que não seja uma intenção, que não tenda, direta ou indiretamente, a perfazer o desígnio premeditado", o desígnio do próprio Deus, o desígnio da Criação.

Desse modo, a expressão "Podemos ser ensinados a realizar" é passível de ser associada aos escritos pedagógicos e morais realizados por Catão ou ainda aos escritos de Plutarco sobre aquele e que o apresentam como um modelo virtuoso para toda a Roma. A outra expressão, "*como* conceber", volta-se às posturas artísticas, sob o ponto de vista crítico do narrador, sintetizadas na obra de Ictinus, Calícrates, Fídias e Sandro Botticelli [os três primeiros, arquitetos e escultor gregos, projetaram o Partenon (447 a. C), símbolo da cultura clássica grega, edificação que dá corpo a um ideal matemático muito caro a Edgar Allan Poe. O último, o pintor da tela *La Mappa dell' Inferno* (1480), que retrata os nove círculos concêntricos do inferno de Dante Alighieri n'*A Divina Comédia*]. Em relação a Dante Alighieri, a referência é cruzada tendo em vista que o poeta Virgílio é quem guia Dante, feito autor-personagem do poema, por sua jornada até

[174] "That the true result of the natural style of gardening is seen rather in the absence of all defects and incongruities than in the creation of any special wonders or miracles, is a proposition better suited to the grovelling apprehension of the herd than to the fervid dreams of the man of genius. The negative merit suggested appertains to that hobbling criticism which, in letters, would elevate Addison into apotheosis. [...]. Rule applies but to the merits of denial -- to the excellencies which refrain. Beyond these, the critical art can but suggest. We may be instructed to build a 'Cato, ' but we are in vain told how to conceive a Parthenon or an "Inferno." The thing done, however; the wonder accomplished; and the capacity for apprehension becomes universal." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

chegar ao céu. Além disso, é de suma importância ressaltar outras peculiaridades do poema vistas por Poe como fundamentais para o efeito poético: a musicalidade resultante do uso da *terza rima,* bem como a sua simetria matemática. O potencial efeito simbólico advindo das imagens *Inferno, Purgatório e Paraíso* é suspenso em função do efeito metafórico da própria construção de poesia efetivada por Dante.

3) A última entre as concepções de ironia romântica postuladas por Schlegel é caracterizada por fundamentos filosóficos e/ou simbólicos pelos quais a existência do homem e a sua capacidade de comunicação são marcadas por dois princípios antagônicos, quais sejam: o limite da sua própria existência e a intuição de sua inserção num Todo. Nesse caso, a ironia romântica está no fato de o homem perceber que o infinito é regulado pelo *caos* e nele todos os elementos (que na aparência se mostram contraditórios) e a própria consciência (que busca a unidade e a totalidade) cessam as suas oposições, ainda que isso também seja percebido como impossível. Entre as três concepções, esta última é a de maior ascendência metafísica. Vejamos como isso se configura em *The Domain of Arnheim* por meio das vozes do narrador e do protagonista[175].

> (Narrador): Repito que só nos arranjos paisagísticos é a natureza suscetível de superação e, em consequência, sua suscetibilidade de aperfeiçoamento nesse único ponto era um mistério que eu fôra incapaz de decifrar. Meus pensamentos próprios a respeito descansavam na idéia de que a primitiva intenção da natureza teria arranjado a superfície da terra de modo a preencher todos os pontos de perfeição do homem no pensamento do belo, no sublime ou no pitoresco; mas que essa primitiva intenção tinha sido frustrada pelas conhecidas perturbações geológicas, perturbações de formas e matizes, na correção ou suavização nas quais jaz a alma da arte. O poder dessa idéia foi, porém, demasiado enfraquecido pela necessidade que implica de considerar as perturbações anormais e inadaptadas a qualquer fim. Foi Ellison quem sugeriu que elas eram prognósticas de *morte*.[176] (POE, 1965, p. 641. Os sublinhados são nossos).

[175] As inserções entre parênteses que identificam cada uma das vozes são meros recursos que utilizamos somente com a intenção de objetivar a explanação. Elas não existem no texto de Poe, nem no original nem na tradução que utilizamos.

[176] I repeat that in landscape arrangements alone is the physical nature susceptible of exaltation, and that, therefore, her susceptibility of improvement at this one point, was a mystery I had been unable to solve. My own thoughts on the subject had rested in the idea that the primitive intention of nature would have so arranged the earth's surface as to have fulfilled at all points man's sense of perfection in the beautiful, the sublime, or the picturesque; but that this primitive intention had been frustrated by the known geological disturbances -- disturbances of form and color -- grouping, in the correction or allaying of which lies the soul of art. The force of this idea was much weakened, however, by the necessity which it involved of considering the disturbances abnormal and unadapted to any purpose. It was Ellison who suggested that

[...]

> (Elisson): "Talvez haja uma classe de sêres, outrora humanos, mas agora invisíveis à humanidade, para quem, de longe, nossa desordem possa parecer ordem, e pitoresco o que não é pitoresco; em uma palavra: os anjos terrestres, para cuja pesquisa mais especialmente que para a nossa, e para cuja apreciação supermortal da beleza, talvez tenham sido postos em ordem por Deus os vastos jardins paisagísticos dos hemisférios. " [177] (POE, 1965, p. 642. As aspas são do autor).

A síntese dessa distância que o homem não é capaz de atingir em sua humanidade, aquela unidade desejada projeta-se em *The Poetic Principle*. Ela se manifesta para Poe, no final das contas, a uma distância inatingível, como "[...] uma sede insaciável para aplacar.[178] " (POE, 1999, p. 80). E, ainda que todos os esforços sejam empreendidos nesse objetivo, essa saciedade pertence à imortalidade do homem em seu violento esforço para ultrapassar a Beleza, segundo o próprio Poe. Também a esse respeito, Baudelaire esclarece:

> Sei que, em todas as literaturas, esforços foram feitos, algumas vezes felizes, para criar esses contos puramente poéticos; o próprio Edgar Poe os fez muito belos. Mas são lutas e esforços que não servem senão para demonstrar a força dos verdadeiros meios adaptados aos fins correspondentes, e eu não estaria longe de crer que, entre muitos autores, os maiores que se possa escolher, essas tentativas heróicas viessem de um desespero. (BAUDELAIRE, [1859], 2003, p. 126).

É o narrador de *The Domain of Arnheim*, em sua atitude irônico-romântica, quem potencializa a noção de caos como eixo da orientação mimética nessa última concepção de ironia romântica entre as demais apresentadas por Schlegel. O princípio consiste em ordenar as realidades distintas numa simetria de contradições, numa dissimulada mitologia. Nesse sentido, a unidade narrativa do conto é o resultado de uma fusão mítica que transporta o leitor, após uma operação complexa de compreensão, ao *caos* da imaginação. O *caos* 'organizado linguisticamente', e esse é um paradoxo,

---

they were prognostic of death. " " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[177] "'There may be a class of beings, human once, but now invisible to humanity, to whom, from afar, our disorder may seem order - our unpicturesqueness picturesque, in a word, the earth-angels, for whose scrutiny more especially than our own, and for whose death - refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide landscape-gardens of the hemispheres. '" (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[178] "We have still a thirst unquenchable. " (Edgar Allan **POE**. *The Poetic Principle,* 1850).

propõe a superação da racionalidade e traz o poético para o domínio da narrativa, ou seja, eleva a narrativa à altura da grande poesia ao despertar um estado sinestésico sem par onde os mitos de primavera se confundem com a própria natureza da escrita que, como já dissemos, toda ela é metáfora de um jardim.

> A CANOA CAI DENTRO DO CANAL MENOR E SE APROXIMA DO PORTÃO. SUAS PESADAS BANDAS ESCANCARAM-SE VAGAROSA E MUSICALMENTE. O BOTE DESLIZA ENTRE ELAS E COMEÇA UMA RÁPIDA DESCIDA PAR DENTRO DE UM ANFITEATRO INTEIRAMENTE ORLADO DE MONTANHAS PURPURINAS, CUJAS BASES SÃO LAVADAS POR UM RIO CINTILANTE EM TODA A EXTENSÃO DO SEU CIRCUITO. **Entrementes, todo o Paraíso de Arnheim irrompe à vista. Ouve-se um jôrro de arrebatadora melodia; tem-se a sensação opressiva de um cheiro doce e estranho; algo de sonho de mistura à visão das altas e delgadas árvores orientais, das moitas de arbustos, dos bandos de pássaros dourados e carmesins, dos lagos orlados de lírios, das touceiras de violetas, tulipas, papoulas, jacintos e tuberosas, das longas linhas de riachos argentinos; e ressaltando confusamente de tudo isso, uma mole de arquitetura semigótica e semi-sarracena, sustentando-se , por milagre, no meio do ar, cintilando no vermelho sol** *com suas centenas de sacadas, minaretes e torreões, parecendo o trabalho fantástico, ao mesmo tempo, dos silfos, fadas, dos gênios e gnomos.*[179] (POE, 1965, p. 649).

A ironia romântica no trecho acima, em especial, apresenta-se, no mínimo, sob três aspectos distintos os quais, apenas por uma questão de ilustração, optamos por destacar de formas diferentes: o primeiro (grafado em maiúsculas) diz respeito à ideia de representação compactada no fato de que adentrar a Arnheim é o mesmo que adentrar a um "anfiteatro"; o segundo (grafado em negrito) diz respeito à transubstancialização da leitura em pintura pela escolha lexical que potencializa um

[179] "The canoe falls into the lesser channel and approaches the gate. Its ponderous wings are slowly and musically expanded. The boat glides between them, and commences a rapid descent into a vast amphitheatre entirely begirt with purple mountains, whose bases are laved by a gleaming river throughout the full extent of their circuit. Meantime the whole Paradise of Arnheim bursts upon the view. There is a gush of entrancing melody; there is an oppressive sense of strange sweet odor, - there is a dream - like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees - bosky shrubberies - flocks of golden and crimson birds - lily-fringed lakes - meadows of violets, tulips, poppies, hyacinths, and tuberoses - long intertangled lines of silver streamlets - and, upspringing confusedly from amid all, a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture sustaining itself by miracle in mid-air, glittering in the red sunlight with a hundred oriels, minarets, and pinnacles; and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii and of the Gnomes." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

efeito visual, em muito semelhante uma tela impressionista; e o terceiro (grafado em itálico) diz respeito, finalmente, à condição mítico-mística, supracelestial do autor/poeta, cujo trabalho de escritura não pôde ser atribuído a ele mesmo, posto que:

> As impressões que deixavam ao observador eram as de riqueza, tepidez, colorido, quietude, uniformidade, brandura, delicadeza, sutileza, prazer e um miraculoso cúmulo de cultura que sugeria sonhos de uma nova raça de fadas, trabalhadoras, experientes, magnificentes e difíceis de contentar.[180] (POE, 1965, p. 647).

Assim, os nossos sentidos alternam funções entre satisfazer a racionalidade ou se entregar a perceber as cores, sentir os sons, os odores, as formas e texturas dos corpos luminosos que saltam da folha de papel, como se todo o princípio da poesia estivesse ali para confundir a natureza humana, levando a perspicácia do leitor ao seu estado original de ingenuidade, à postura original da criança diante do maravilhoso. O narrador assume uma postura mítica/mística, ele "[...] visualiza a história que conta; visualizando-a, faz-nos percepcioná-la, naturalmente, através da sua perspectiva: mais do que *contar,* ele *mostra* a história e o leitor não só ouve mas vê [...]. " (FERRAZ, 1987, p. 72).

Trata-se da conformação de um idealismo estético, ornado por um misticismo agudo e irônico cujo intuito é o de "[...] obscurecer as doutrinas de Turgot, Price, Priestley e Condorcet."[181] (POE, p. 1965, p. 637). E, dessa forma: "Do seio de um mundo glutão, ávido de materialidades, Poe se lançou no mundo dos sonhos" (BAUDELIRE, 2003, p. 115).

Ainda é de Baudelaire, no ensaio *Edgar Allan Poe, sua Vida e suas Obras,* a referência direta à poética (impressionista) de *The Domain of Arn*heim ao nos dizer que o poeta-constista-crítico

> [...] ama agitar suas figuras sobre fundos violáceos e esverdeados [...]. Algumas vezes, escapadas magníficas, cheias de luz e cor, se abrem subitamente nas paisagens e vê-se aparecer, ao fundo de seus

[180] The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, color, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, and a miraculous extremeness of culture that suggested dreams of a new race of fairies, laborious, tasteful, magnificent, and fastidious; [...]. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[181] "[...] foreshadowing the doctrines of Turgot, Price, Priestley, and Condorcet [...]" (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

> horizontes, cidades orientais e arquiteturas, vaporizadas pela distância, onde o sol lança chuvas de ouro. (BAUDELAIRE, 2003, p. 103).

Nas *Novas Notas sobre Edgar Allan Poe* (1857), Baudelaire ratifica que o leitor, nesse jogo perceptivo oferecido por Poe, se verá surpreso diante da grandiosidade das formas singulares, dos ambientes ornamentados e das suntuosidades orientais. (Cf. BAUDELAIRE, 2003, p. 132). O leitor é, para Poe, o "[...] viajor maravilhado que em vão contempla em redor. "[182] (POE, 1965, p. 647).

A opção por um simbolismo místico-mítico revela, portanto, sobremaneira, a opção estética do autor. Assim, o conto não se mostra como resultado do agenciamento das escolhas estéticas que conduzem ao Belo em Poe, mas como origem do ato poético em si mesmo. É isso o que desloca o leitor do lugar comum, do cotidiano de leitura e o faz perceber não só The Domain of Arnheim ou o *Jardim-Paisagem* como símbolo, pois esse simplismo deve ser obliterado mediante a suspensão dos referentes. Assim, a palavra "domínio' assume a condição de signo por uma síntese metafórica tripartite composta pelos seguintes elementos em que: *The Domain of Arnheim* ou *o Jardim-Paisagem* equivale a: 1) propriedade de longa extensão; equivale a: 2) domínio da cultura, da arte; equivale a: 3) metáfora do Belo na poesia. É possível perceber que a suspensão da referência é um exercício primordial para o leitor em face da deslexicalização do conto e da sua elevação ao mais alto grau sígnico que é inerente à própria poesia.

A construção desse efeito propõe a visão de uma 'realidade' para o poético, pelo narrador, resultante de um processo de comparação efetuado pelo próprio protagonista. A alternância ou a conjunção entre pontos de vistas sobre o poético é contextual (não é lexical e nem gráfica) e acontece pelo arranjo de possibilidades de perspectivas sobre arte e cultura, visto sob a quase improvável imagem de um jardim que, por sua vez, é *des*conceitualizada de sua função prosaica para assumir, por fim, o papel emoldurante de tratado teórico acerca do poético.

Restam somente fragmentos do jardim que oferecem ao conto, seu par homológico, a extensão, a vivacidade, a cor e até a transparência de um quadro. Esses fragmentos

---

[182] "[...] the bewildered voyager looks around him in vain. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

> [...] são obtidos num processo de quebra e destruição, em si mesmo contingente, mas sob a condição de que seus produtos ofereçam entre si certas homologias: de tamanho, de vivacidade de cor, de transparência. Eles não têm mais um ser próprio em relação aos objetos manufaturados que falavam uma "linguagem" da qual se tomaram os restos indefiníveis; mas, sob um outro aspecto, devem tê-lo suficientemente para participar de maneira útil da formação de um ser de tipo novo: este consiste em arranjos nos quais, por um jogo de espelhos, os reflexos equivalem a objetos, vale dizer, nos quais signos assumem o lugar de coisas significadas; esses arranjos atualizam possibilidades cujo número, mesmo bastante elevado, não é todavia ilimitado, pois que é função de disposições e equilíbrios realizáveis entre corpos cujo número é por sua vez finito; enfim e sobretudo, esses arranjos engendrados pelo encontro de fatos contingentes (o giro do instrumento pelo observador) e de uma lei (a que preside a construção do caleidoscópio, que corresponde ao elemento invariante dos limites de que falávamos há pouco) projetam modelos de inteligibilidade de algum modo provisórios, pois que cada arranjo se exprime sob a forma de relações rigorosas entre as suas partes e essas relações têm como conteúdo apenas o próprio arranjo, ao qual, na experiência do observador, não corresponde nenhum objeto (se bem que seja possível que, por esse viés, determinadas estruturas objetivas sejam reveladas antes de seu suporte empírico, ao observador que jamais as tenha visto antes [...]. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 52-3)

Do arranjo e das disposições que apresentam, os signos são postos em perspectiva, são previstos em toda a extensão possível e resultante de ligações homológicas que os antecedem e os sucedem e, ainda mais, constroem pontes significantes que se lançam para outros signos.

Portanto, é a partir desse arranjo de fatos ‘quase’ insuspeitáveis que se instaura “A consciência sintagmática [se mostra como a] consciência das relações que unem os signos entre si no nível do próprio discurso”. (BARTHES, 2007, p. 45). Essa consciência se constrói num nível mais profundo da metáfora e dar a conhecer o insuspeitável.

Ainda acerca da desconceitualização da imagem de jardim e da sua consequente dessimbolização é necessário dizer que ambos vêm de uma mímesis realizada sobre as funções homológicas do imagético e do literário propriamente dito e não sobre as substâncias desses. No último caso perder-se-ia o efeito homológico[183] e ter-se-ia apenas uma comparação analógica, superficial que não nos permitiria ver o conto como

[183] Pensamos aqui o termo *homologia,* conforme o que propõe Claude **LÉVI-STRAUSS** em todo o corpo de *O Pensamento Selvagem* (1989).

um jardim ou, ainda, o jardim como moldura do conto, como paradigma de invenção poética.

Há um porquê de ser "[...] desnecessário dizer *onde* se achava o lugar"[184]. (POE, 1965, p. 645. O grifo em itálico é do autor): Arnheim está sob as vistas do leitor, é o próprio conto metamorfoseado em jardim, e quando o leitor se dá conta disso, o simbolismo dá lugar, mediante a ação da ironia, ao conteúdo metafórico do conto. Nesse sentido, o jardim-paisagem (Arnheim) é a instância narrativa absoluta do conto, assim como em *The Oval Portrait*, vale retomar, o retrato é a instância narrativa absoluta submetida a sujeitos contempladores distintos, às consciências distintas (da simbólica à paradigmática) e, ao mesmo tempo cruzadas.

> A consciência simbólica implica uma imaginação de profundidade; ela *vive* o mundo como a relação de uma forma superficial e de um *Abgrund* multiforme, maciço, poderoso, e a imagem se coroa com uma dinâmica muito forte: a relação da forma e do conteúdo é constantemente relançada pelo tempo (a história), a superestrutura transbordada pela infra-estrutura, sem que se possa jamais agarrar a própria estrutura. A consciência paradigmática, pelo contrário, é uma imaginação formal; ela *vê* o significante ligado, como que de perfil, a alguns significantes virtuais dos quais ele está ao mesmo tempo próximo e distinto; ela não vê mais (ou vê menos) o signo em sua profundidade, ela o vê *em sua perspectiva;* assim a dinâmica que está ligada a essa visão é a de um chamado: o signo é *citado* fora de uma reserva finita, ordenada, e esse chamado é o ato soberano da significação: [...]. (BARTHES, 2007, p. 46. Grifos do autor).

Desse modo, a revelação do signo plástico, no espaço de avaliação, se constitui entre a ironia no discurso promovido pelo narrador e o momento (ocorrido bem depois, como dissemos) em que essa ironia dará lugar ao ponto de vista do próprio narrador acerca do princípio poético. Esse é um distanciamento necessário para que o leitor processe a sua própria consciência acerca do poético.

Durante o *continuum* de tempo decorrido no *plano de avaliação* ocorre uma troca simultânea de lugares que não pode ser percebida imediatamente no plano formal/literal do conto e essa troca deverá produzir uma noção de "acabamento da consciência" (cf. BAKHTIN, 1997, p. 65-7, *passim*) estética do protagonista, mediada pelo narrador. Há que se notar que o conceito de verdade estética não decorre somente

[184] "It is, of course, needless to say where was the locality." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

da consciência do narrador, mas de uma multiplicidade de consciências – a do autor, a do protagonista, a do leitor – sobre o estético, que se formam e são resultantes daquele distanciamento temporal a que aludimos.

A posição emoldurante do narrador, que lhe foi atribuída pelo autor, é a de um depositário de toda a tensão exercida pela ironia acerca do conceito de estético. A consciência do estético, ou melhor, do poético, não lhe é concedida como um dom, mas, como diria Bakhtin (1997, p. 33), ela lhe vem de outra consciência criadora, aquela que engloba e dá acabamento a todas as consciências em movimento na criação e recepção do fato estético.

Desse modo, podemos relacionar a luta apaixonada de Elisson para apreender a beleza, como esteticamente acabada, na concepção do poético apresentada por Edgar Allan Poe em *O Princípio Poético.* No ensaio, o autor sustenta que: "A luta por apreender a superna Beleza – esta luta, na parte das almas para isso apropriadamente constituída, tem dado ao mundo tudo aquilo quanto tem sido ele sempre capaz de, ao mesmo tempo, compreender e sentir como poético. "[185] (POE 1999, p. 81).

A consciência do poético, em Poe, pode ser entendida como um princípio ao mesmo tempo "[...] inacessível e excedente, determinado e constante" (BAKHTIN, 1997, p. 33) de que se beneficiam todas as demais consciências envolvidas no processo narrativo. Barthes (2007, p. 45), por sua vez, classifica esse tipo de consciência como sintagmática, pois ela retém o significado para além do seu papel demonstrativo e é resultante de uma "[...] imaginação funcional [que] alimenta afinal todas as obras cuja fabricação acontece, por arranjo de elementos descontínuos e móveis". (BARTHES, 2007, p. 47).

[185] "The struggle to apprehend the supernal Loveliness — this struggle, on the part of souls fittingly constituted — has given to the world all that which it (the world) has ever been enabled at once to understand and to feel as poetic." (Edgar allan **POE**. *The Poetic Principle*, 1850).

Fig. 59. Quadro representativo do Plano de Avaliação da 2ª parte do conto.

INSTÂNCIA II	
2ª INSTÂNCIA NARRATIVA/2ª parte do conto	**PLANO DA AVALIAÇÃO**
POSIÇÃO DO NARRADOR	• narrador onisciente; • vozes entrecruzadas (autor [Poe], narrador [não identificado] e protagonista [Ellison]).

No plano de avaliação da segunda instância narrativa apresenta-se uma estrutura instaurada por dois momentos distintos: um metalinguístico/referencial e outro metafórico/a-referencial. No primeiro momento há uma dialogia estabelecida pelo cruzamento da voz do protagonista (Ellison) com a voz do autor (Edgar Allan Poe). Nesse momento, abre-se uma janela e o conto revela, em sua estrutura, a poética de sua composição já prefigurada em *O Princípio Poético*. A referência é evidente e se constrói pela recuperação das imagens postas no Ensaio, obedecendo ao critério do signo duplo, tão marcante na poética de Edgar Allan Poe, a mesma poética a que Cortázar (2013, p. 130) define como "[...] pontas analógicas[186]" que nos agarram ou "[...] relações entre coisas cujas leis de continuidade nos escapam". (VALÉRY, 1998, p.23).

A construção composicional de *The Domain of Arnheim* é, portanto, especular ao conteúdo teórico do ensaio e revela uma perspectiva ontológica do discurso literário propriamente dito. O texto poético, num comportamento narcísico, arranja miticamente a imagem das reflexões que lhe deram corpo, postura de "dobrar-se (sobre *si* mesmo)" que nos leva a afirmar que "[...] o poeta entende a poesia segundo seus próprios poemas, olha-a a partir deles e com eles, e as reflexões posteriores estão forçosamente subordinadas à matéria poética elementar, a que toma forma no verso". (CORTÁZAR, 2013, p. 113-4).

[186] Cf. nos diz o narrador de *The Domain of Arnheim* em trecho que já citamos e agora nos cumpre repetir: "Desisto de fornecer ao leitor qualquer concepção distinta das maravilhas que meu amigo realmente efetuou. Desejaria descrevê-la, mas sou desencorajado pela dificuldade da descrição e hesito entre o pormenor e a generalidade. **Talvez o melhor caminho esteja em unir a ambos por seus extremos**". (POE, 1965, p. 644. Os grifos em negrito são nossos).

Se, na primeira instância do conto (ou na sua primeira parte), o narrador avalia o personagem principal dando-nos a conhecê-lo física e moralmente, nesse momento da narrativa – a segunda instância ou segunda parte do conto –, ora o autor outorga a sua voz ao narrador, ora a entrega ao protagonista ou, ainda, se mostra ele mesmo, por meio da referência metalinguística que recupera as imagens de *The Poetic Principle*. Nesse ponto, o ensaio emoldura o conto e o conto emoldura o ensaio. O mesmo evento, somente para apresentar um exemplo de força referencial de igual teor, ocorre em relação ao par sígnico *The Raven* e *The Philosophy of Composition*, relação já discutida.

O "plano de avaliação" (aquele por cujo ponto de vista são avaliados os acontecimentos narrados), nessa instância narrativa, é marcado pelo entrecruzamento de vozes e revela diferenças entre os pontos de vista externo e interno. A esse respeito, é necessário destacar que tais diferenças podem realizar, conforme afirma Uspênski (2010, p. 165), "[...] diferentes modalidades de construção composicional complexa, a qual combina, em diferentes níveis, as descrições internas e externas do mesmo objeto". Nesse processo de avaliação do conteúdo narrados são geradas molduras distintas (internas, externas, naturais, artificiais).

Algo similar ocorre com *The Oval Portrait*, (o que também já tivemos, embora de forma abreviada, oportunidade de mencionar e que nos pareceu justo e apropriado retomar) em que há narrativa dentro de narrativa, fato composicional que revela sujeitos e percepções distintas para o quadro que o narrador avista, para o conto que o leitor lê e para o processo de escrita que recupera a técnica pictural empregada na feitura do retrato.

A narrativa do conto como representação e a pintura do quadro, também como representação, são os registros propriamente ditos do fazer artístico em que o desdobramento mimético realizado em *mise en abyme* se efetiva. À medida que o ato materializado da pintura que se faz do retrato e o ato de escrever o conto vão se confundindo com a própria peculiaridade daquilo que compreendemos como *mímesis*, instaura-se um processo de representação dinâmico da natureza.

Em *The Oval Portrait* figura um espaço emoldurado por pontos de vista a que Uspênski (2010) chama de *moldura interna* e *moldura externa*, que extrapolam os limites da matéria física ovalada e envolvem a tela. A escritura do conto, pensamos, é tomada em função da feitura do retrato oval. Um é moldura do outro, a depender do ponto de vista do observador. O quadro, nessa perspectiva, surge como *medium* de

observação, posto que seja em torno dele que surgirá outra porção de representação: a escrita do conto. Assim, é possível pensar que: "Além de estabelecerem um limite entre o mundo real e o mundo representado, as molduras podem ser percebidas como o enquadramento do olhar de quem estaria virtualmente nesse mundo representado". (USPÊNSKI, 2010, p. 178).

Portanto, se o retrato é envolto por uma moldura física ovalada[187], a moldura que envolve o conto é o retrato em toda a sua extensão. Há que se considerar que, para a transmutação de uma linguagem em outra, é necessária a mudança de lugares de observação e, a "[...] a passagem de uma posição de observação interna para outra externa e vice-versa forma molduras naturais da obra pictórica. Exatamente o mesmo vale também para a obra literária. " (USPÊNSKI, 2010, p. 178). São criadas, então, quatro posições distintas de observação: a do autor do conto, Edgar Allan Poe, a do personagem-pintor (que escreveu o livrinho de cabeceira com toda a descrição da feitura do retrato oval [?][188]), a do narrador do conto, o viajante ferido que, abismado, deixa-se "enfeitiçar" pelo quadro afixado na parede e, finalmente, a do leitor. Em função disso é que surgem jogos de perspectivas e molduras também distintas.

> Note-se que, de um modo geral, as molduras do quadro (e antes de mais nada sua moldura propriamente dita) pertencem, por obrigação, justamente ao espaço do observador externo (ou seja, o espectador que olha para o quadro e que ocupa, naturalmente, um posição externa em relação à pintura), e não ao espaço tridimensional imaginado, representado no quadro. Quando nós entramos, mentalmente, nesse espaço imaginado, esquecemos as molduras, assim como nos esquecemos da parede sobre a qual está afixado o quadro. As molduras marcam uma fronteira entre o mundo exterior e o mundo interior do quadro. (USPÊNSKI, 2010, p. 174).

Surgem, desse limiar de fronteiras, os planos de percepção a partir dos lugares performáticos de cada observador. Nesse sentido, as relações pintor-personagem, narrador da 'grande narrativa' (o conto propriamente dito), narrador da 'pequena narrativa' (a do livrinho de cabeceira) e leitor imergem no visível das representações plástico-literárias e passam a atuar diante do retrato pintado e narrado de modo a

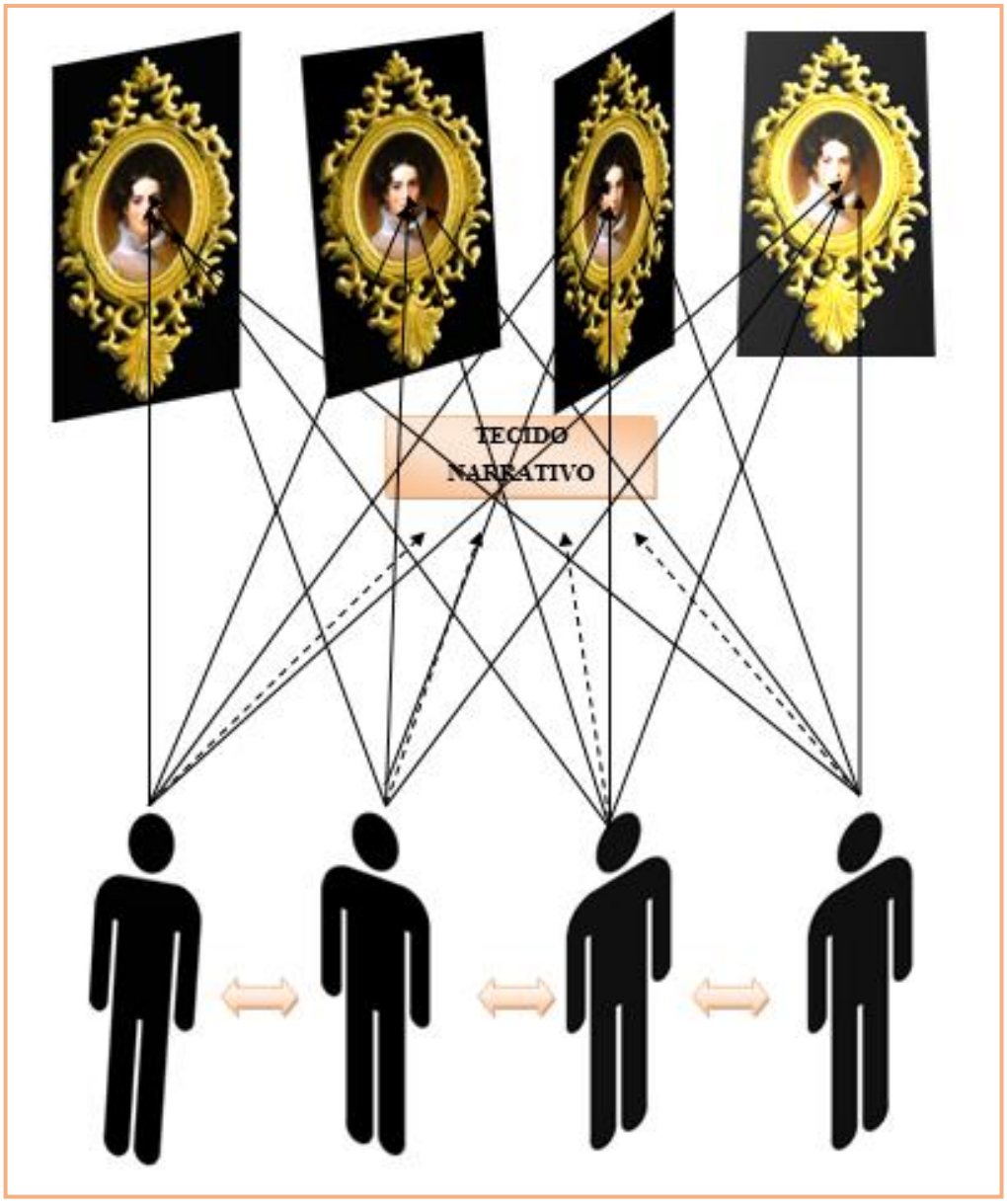
[187] Chamamos de moldura 'física' a moldura propriamente dita, a formal, aquela que demarca factualmente as fronteiras plásticas da imagem pintada e que são impostas pelo pintor e diluídas no processo de percepção.

[188] Não há referência explícita no conto à autoria dos escritos encontrados pelo narrador que esclarecem a respeito dos procedimentos artísticos adotados na feitura das pinturas.

constituir uma sequência natural de gestos de sentidos que não se configuram como mera operação de pensamento diante das representações do mundo, mas que os fazem mergulhar em *mise en abyme*.

Assim, o ponto de vista interno é o do pintor e o externo é o do autor do conto. No gráfico que segue, cada uma das siluetas representa um sujeito (autor, narrador/grande narrativa, narrador/pequena narrativa e leitor) com seus respectivos pontos de vistas.

Fig.60. Quadro representativo dos cruzamentos de pontos de vista em *The Oval Portrait*[189].

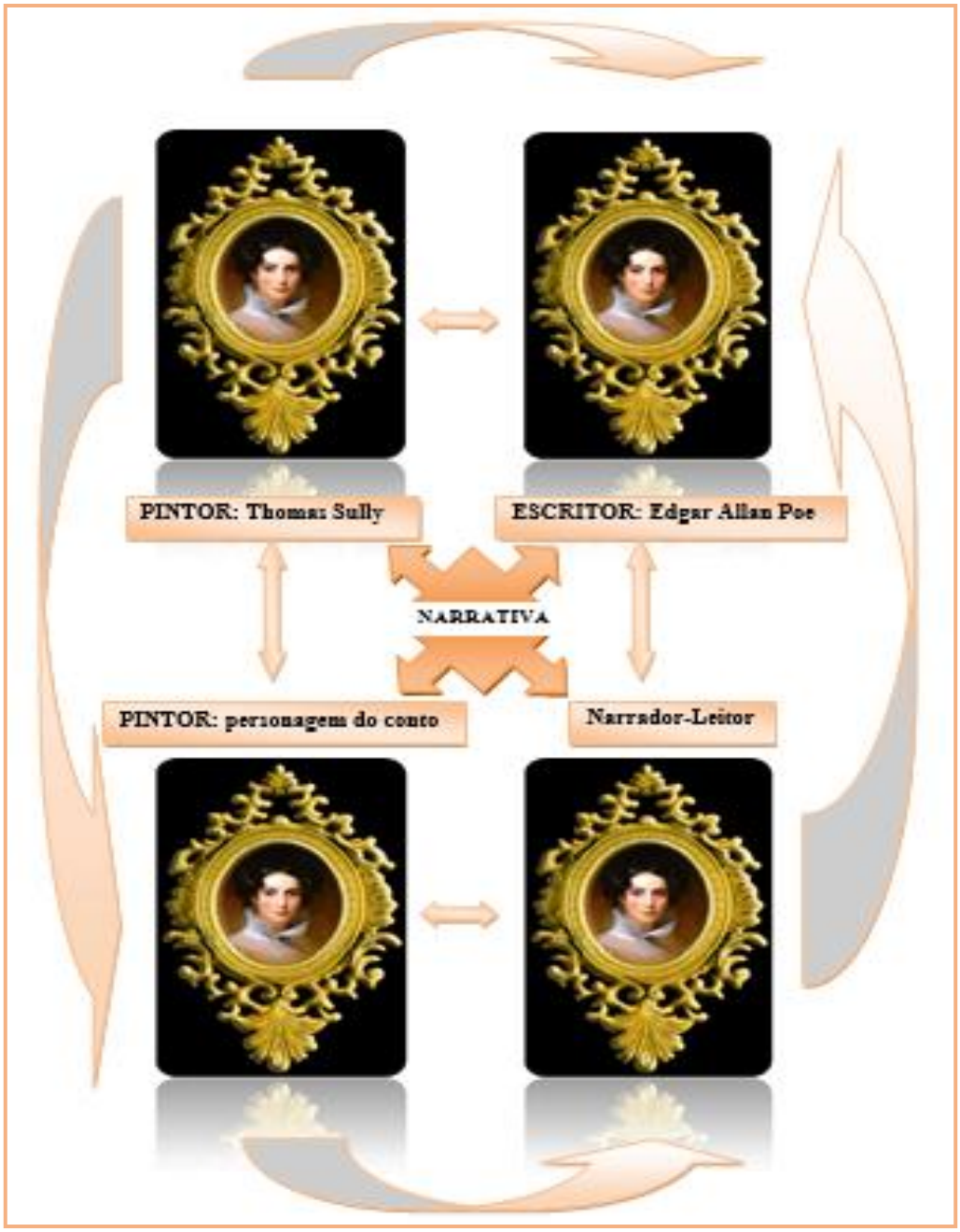


[189] O gráfico é de nossa autoria.

Esse procedimento estético faz surgir uma dualidade e uma simultaneidade materializadas no interior do discurso literário, mediante um jogo alternante de técnicas artísticas específicas, posicionando o espectador (o escritor do conto – Edgar Allan Poe –, o pintor do quadro visto por Poe – Thomas Sully –, o narrador do conto, o pintor-personagem do conto e, finalmente, o leitor), seja ele de que ponto de vista for "[...] diante de um mundo especial" (USPÊNSKI, 1979, p. 174), de uma perspectiva heráldica – "um escudo dentro do outro"[190] – uma perspectiva *en abyme*. Assim, tem-se materializada, por meio da escritura do conto *The Oval Portrait*, o que André Gide toma como narrativa em *mise en abyme*. Como ilustração, apresentamos o esquema que confirma a circularidade da operação e que objetiva os lugares de percepção projetados no gráfico anterior.

[190] "Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro Meninas de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhem Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A Queda da Casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis dizer nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com esse procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo 'en abyme'." (GIDE *apud* DÄLLENBACH, 1979, p. 15. Grifo do autor).

Fig. 61. Quadro representativo da circularidade narrativa em *The Oval Portrait*.[191]



A relação ocorre em duplicidade (ou em reduplicação), pois, do mesmo modo que *The Oval Portrait* é um conto-tela/conto-retrato, assim o é *The Domain of Arnheim*: escritura-paisagem/escritura-tela. Assim, em *The Domain of Arnheim*, as molduras são produzidas pelo; 1) narrador anônimo; 2) pelo protagonista; 3) pelo autor do conto (o

[191] O gráfico é de nossa autoria.

mesmo autor do ensaio *The Poetic Principle);* 4) pelo autor do poema do qual foi extraída a epígrafe que prefigura uma imagem inaugural de jardim para a tessitura do conto; 5) e, finalmente, pelo leitor que age externamente construindo e deslocando molduras.

Contudo, antes de procedermos às condições dos emolduramentos que pensamos serem projetadas em *The Domain of Arnheim,* é necessário pô-lo frente a frente com a condição do ensaio *The Poetic Principle,* que projeta seus reflexos, refrações e sombras, ou melhor, emoldura o conto. O Ensaio resultou de três manuscritos[192] do mesmo modo reflexivos e refratários uns sobre os outros e, de modo natural, sobre o conto.

A função de representatividade, em seu sentido restrito que, a princípio, a escritura de *The Poetic Principle* pode ter, é minimizada e a *mímesis* como *imitatio* deixa de ser preponderante. São destituídas do Ensaio as funções de cristalizar, de repetir pela cópia do real imediato e referente e, ao contrário, lhes são atribuídos valores relativos à própria condição de reforço, reafirmação e explicitação da relação da linguagem verbal com a ideia de criação, de "mímesis de produção". (Cf. COSTA LIMA, 1980; 2012). Nesse caso, pensamos que "[...] a sombra de um reflexo [o Ensaio] é revisitada como instância absoluta. Portanto, aqui o tema a ser posto agora em relevo é o da natureza da mimese *[sic]*: análoga e não duplicadora dos objetos". (BOSI, 2004, p.29).

---

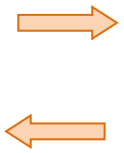
[192] O texto compõe-se, na verdade, de três manuscritos, sobre os quais se sabe que:

"Text-01 — "The Poetic Principle" — written before December 20, 1848 — manuscript, apparently lost — (Poe first delivered the lecture on December 20, 1848 for the Franklin Lyceum at Howard's Hall in Providence, Rhode Island. This version was stolen from Poe's valise in Philadelphia sometime June 30 - July 7, 1849, along with the original manuscript of his lecture on "American Poetry.")
Text-02 — "The Poetic Principle" — written before August 17, 1849 — having lost the original manuscript, Poe rewrote it for his lectures in Virginia (This manuscript is also apparently lost, but presumably recorded in Text 03) — (Poe delivered this version of the lecture in Richmond on August 17, 1849 at the Exchange Concert Rooms in Richmond, Virginia; and September 14, 1849 in Norfolk, Virginia. The manuscript itself appears to have been among the few items found in his trunk after his death. In a letter of July 29, 1850, Bayard Taylor, acting for Griswold, offered to sell the article to George Graham for $50 for the benefit of Mrs. Clemm. Graham apparently declined, and it seems instead to have been purchased for publication by John Sartain. The manuscript itself was probably destroyed by Griswold's typesetters in preparing his text.) (Poe apparently refers to writing this lecture in the postscript of his letter of November 26, 1848 to Sarah Helen Whitman.)
Text-03 — "The Poetic Principle" — September 1850 — Works (Although this judgement may be somewhat controversial, it appears that only Griswold had access to the manuscript, Text-02, and thus his is the only official printing of an authorized version.)".
A informação acerca de *The Poetic Princi*ple foi transcrita *ipsis litteris* de: http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm.

Isso posto, passemos à escuta daquelas vozes que se entrecruzam na narrativa de *The Domain of Arnheim*, no Ensaio e na epígrafe do Poema de Giles Fletcher, *Christi's Victory and Triumph in Four Parts*[193]*:*

1) A voz do narrador anônimo de *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The Poetic Principle.*

"[...] notava êle que podiam ser empregados os melhores meios, trabalhando com maiores vantagens, para a realização não só do próprio destino como poeta, mas dos augustos fins para os quais a Divindade implantara no coração do homem o sentimento poético. " (POE,1965, p. 637).

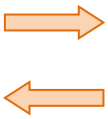


"Há ainda algo na distância que ele não foi capaz de atingir. Temos ainda uma sede insaciável para aplacar, a qual não nos mostrou ele as fontes cristalinas. Esta sede pertence à imortalidade do homem. É, ao mesmo tempo uma conseqüência e uma indicação perene da sua existência. [...] inspirados por uma extasiante paciência das glórias de além-túmulo, lutamos por meio de multiformes combinações entre as coisas e o pensamento do Tempo para atingir uma porção daquela Beleza, cujos verdadeiros elementos só à Eternidade pertencem. " (POE, 1999, p. 80).

2) A voz do protagonista do conto *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The Poetic Principle.*

[193] Encontra-se, nos *Anexos* desta tese, cópia de parte do poema, na língua original.

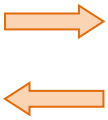
“[...] o sentimento não é afetação nem quimera. A matemática não dá demonstrações mais absolutas do que as fornecidas ao artista pelos sentimentos de sua arte. ” (POE, 1965, p. 641).



“Pondo em vigor uma verdade, necessitamos mais de severidade do que de eflorescência de linguagem. Devemos ser simples, precisos, tersos. Devemos ser frios, calmos, impassíveis. Numa palavra, devemos conservar-nos naquela maneira que, o mais aproximadamente possível, é o oposto exato do poético. ” (POE, 1999, p. 79).

3) A voz do autor do conto *The Domain of Arnheim* e a do autor *The Poetic Principle.*

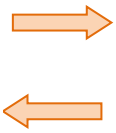
“Jamais se definira o jardineiro-paisagista como poeta; parecia, porém ao meu amigo que a criação de um jardim imitando paisagem oferecia à própria musa a mais magnífica das oportunidades. Aí, na verdade, estava o mais indelimitado dos campos para o desenvolvimento da imaginação, em combinações infindáveis de formas novas de beleza; pois os elementos a serem combinados eram, com enorme superioridade, os mais soberbos que a terra pode oferecer. ” (POE, 1965, p. 640).



“O sentimento poético, sem dúvida, pode desenvolver-se de vários modos – na Pintura, na Escultura, na Arquitetura, na Dança – muito especialmente na música – e muito peculiarmente, com vasto campo, na composição do Ajardinamento Paisagístico. ” (POE, 1999, p. 81).

4) A voz do autor do poema *Christi's Victory and Triumph in Four Parts* e a do autor de *The Poetic Principle.*

"Foi traçado o jardim qual uma bela/ Mulher que jaz, como num sono extático, / De olhos fechados para os céus abertos. /As campinas azuis de céu se uniam /Num halo ornado de luzentes flores. /Os lírios e as cintilações do orvalho /Nas fôlhas azuladas pareciam Êstrelas a luzir na noite azul. " (FLETCHER *apud* POE, 1965, p. 637).



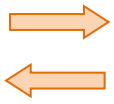
"Obteremos, porém, mais imediatamente, uma distinta concepção do que é a verdadeira Poesia, pela simples referência a alguns dos elementos simples, que produz no próprio Poeta o verdadeiro efeito poético. Ele reconhece a ambrosia, que nutre sua alma, nos cintilantes orbes que brilham no firmamento, nas volutas da flor, no agrupamento de baixos arbustos, no ondular das searas, [...], na distância azulada das montanhas, no acastelar das nuvens, no cintilar dos semi-ocultos regatos, na fulguração dos rios prateados, [...], na profundeza dos poços solitários que refletem as estrelas. " (POE, 1999, p. 97).

O último par apresentado é, a nosso ver, o mais complexo porque fusiona duas posições que, ao mesmo tempo, se negam e se complementam. Ocorre que, na segunda instância da narração, o plano de avaliação é fusionado entre o narrador anônimo, o autor do conto, o leitor virtual (lugar discursivo também ocupado pelo narrador), o protagonista (que não se fez pintor, nem músico, nem poeta) e o autor do ensaio (par retórico do conto). Isso acontece em decorrência do poder de reflexão manifestado pelo autor empírico no momento da escrita. Há de se considerar, nesse sentido, que essa relação é fundamentada numa "[...] tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar 'integralmente' a personagem". (BAKHTIN, 2003, p. 12).

Esta é a base do princípio da escritura de *The Domain of Arnheim*: a exotopia, que garante a Edgar Allan Poe a condição de autor-criador, daquele que exercita a alteridade ao tornar-se *outro* em relação a *si* mesmo, que olha para si mesmo com os olhos do *outr*o. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 13). Em Poe é impossível obliterar essa condição, conforme pode ser visto a seguir.

5) A voz do leitor virtual de *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The Poetic Principle*.

"No correr da discussão, meu amigo citou as passagens dum escritor a respeito do ajardinamento-paisagístico, cuja contribuição, no estudo do tema, era tida como valiosa: " (POE, 1965, p. 642).



"De modo algum era meu desígnio, porém, demorar-me sobre os méritos do que vos iria ler. Eles necessariamente falariam por si mesmos. [...] A excelência, especialmente de um poema, pode ser considerada como um axioma, que só necessita ser apresentada para tornar-se evidente por si mesma. Se necessita de ser demonstrada como excelência, não é excelência; e assim, apontar, com demasiada particularidade, os méritos de uma obra de arte é o mesmo que admitir que não são completamente méritos. " (POE, 1999, p. 88).

As relações apresentadas configuram os pares discursivos de espelhamento sígnico entre *The Domain of Arnheim* e o que, a princípio lhe é exterior garante, nessas

condições, o princípio de exotopia. Por conseguinte, outras molduras conformam os planos de avaliação na segunda parte do conto, o que vai revelar, de forma gradativa, a sua arquitetura complexa e pluridiscursiva.

Tendo em vista a existência de um complexo composicional em *The Domain of Arnheim*, o conto é um *domínio* de citações, é "escritura feita de escrituras" (SANTAELLA, 1996, p. 171). Ele é, a nosso ver, espaço de realização da linguagem em que estão inscritas, sem qualquer perda ou remorso, todas as referências, ocultas ou não, que se cumprem na realização de um texto.

No que concerne ao autor, ou de maneira mais acertada, à função discursiva que ele realiza no conto, é necessária certa cautela. É fato que "Poe entrega a voz narrativa a um narrador anônimo" (SANTAELLA, 1996, p. 159), assim como também é fato que a sua voz se faz ser ouvida. Nesse movimento ontológico o autor, pela escritura, revela-se como signo que, por sua vez, mata a sua presença como sujeito empírico, numa relação ímpar com a existência do objeto estético. Mostra-se, sob essa perspectiva, o sujeito-signo e um discurso-_signo mediante os quais a gênese da criação é revelada.

A atitude epistemológica do narrador de *The Domain of Arnheim*, de cuja boca ouvimos ecos da voz do autor de *The Poetic Principle*, testemunha por si só a natureza do signo duplo. A presença desse narrador, que não opera no vazio, demarca a ausência daquilo ou de quem ele substitui. Nesse caso, o narrador testemunha a morte do autor e, mediante sua inscrição discursiva resultante de um mosaico de citações, testemunha a morte do autor empírico e faz sobrevir a discursividade deste, isto é, a sua permanência como signo.

Todavia, a cautela a que aludimos deve ser mantida sempre, sobretudo se considerarmos uma constante na história da recepção do texto literário que busca a explicação de uma obra "[...] do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'". (BARTHES, 1984, p. 50. Grifo do autor). Ao contrário, não há em Poe, reafirmamos, alegoria como fio condutor de generalizações de quaisquer naturezas.

Ainda assim, nesse momento o "[...] texto aponta para essa figura [a do autor] que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência". (FOUCAULT, 2002, p. 34). É preciso entender, contudo, o ato criador em Poe como norteado por aquele princípio

exotópico caracterizado por uma marca singular paradoxal representada, no jogo da escrita, como *presença-ausência*.

Desse modo, na segunda instância narrativa do conto, são ouvidas consciências múltiplas que pensam o *eu* mas, ao mesmo tempo, estão despertas para a multiplicidade advinda deste mesmo *eu*, que, por isso mesmo, já são *outros* virtualmente divididos e dilacerados. Assim, *The Domain of Arnheim* revela-se como produto estético de uma relação (*dia*)lógica (caracterizada pelos princípios técnico e matemático do Ensaio) transformada em substância de linguagem mediante um processo que põe em relevo uma série simultânea de funções. Série essa resultante de um confronto de vozes que se negam ou que se complementam, característica de um fato simultâneo da linguagem como um princípio em si mesma, o que Bakhtin (1990, p. 137-8, *passim*; 2003, p. 221-2, *passim*) nomeia *dialogismo*. Desse modo,

> [...] todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista. (BAKHTIN, 1990, p. 98-99).

Com vistas ao pluralismo de vozes ouvidas em *The Domain of Arnheim*, ou melhor, ao encapsulamento de *The Poetic Principle*, que faz reverberar o curso do ato criador, a realidade da linguagem é avaliada, nesse momento do conto (na 2ª parte), de modo a obliterar o método em si mesmo e acentuar o efeito poético das construções resultantes das variadas vozes e consciências. Isso, em substancial medida, ratifica que "[...] as realizações do conhecimento e as operações da arte são igualmente [e reciprocamente] possíveis." (VALÉRY, 1998, p. 24). Por isso, a realidade temática (o jardim-paisagem) começa a dar lugar a uma realidade sígnica (a linguagem poética), que declara, mediante "[...] um grande jogo do intelecto, as suspeitas de um espírito que contempla a realidade [em suas inúmeras facetas] a partir de uma ordem multidimensional." (CORTÁZAR, 2013, p. 145).

Em vista disso, a multidimensionalidade sentida pelo leitor é resultante da recolha de fragmentos dispersos nos textos vários produzidos por Poe que, segundo Cortázar (2013, p. 145), "[...] iluminam transcendentemente toda a [sua] obra criadora e

crítica" e revelam a sua "atitude central", a sua "lógica imaginativa", a sua "linguagem dentro de linguagem" (VALÉRY, 1998, p. 22-3) que nos dão a conhecer as empresas da sua criação literária. Nesse sentido, é dado ao leitor, como um presente, o expediente para organizar as vozes que ouve, as imagens que vê, os odores que sente. Mas, ao mesmo tempo, o exercício dessa dádiva deve ser moderado, pois ele (o leitor) nunca poderá se apoiar em apenas um desses veios, sob pena de permanecer no vazio. É papel do leitor, portanto, localizar os vazios provocados pelo desaparecimento do autor como sujeito empírico. Calar o silêncio que se fez com a sua morte e fazer vir à tona o compósito para aonde convergem todas as vozes e onde se perdem todas as identidades estabelecidas tradicionalmente. A primeira identidade a se perder deve ser, assegura Barthes (1984, p. 49), a do corpo que escreve.

Fig. 62. Quadro representativo do Plano de Avaliação da 3ª parte do conto.

INSTÂNCIA III	
3ª INSTÂNCIA NARRATIVA/3ª parte do conto	**PLANO DA AVALIAÇÃO**
POSIÇÃO DO NARRADOR	• a posse discursiva é do narrador onisciente; • o protagonista é parcialmente silenciado.

No plano de avaliação da 3ª parte da narrativa ou 3ª instância permanece ainda aberta a janela que se abrira na 2ª instância e que nos deixara entrever a relação referencial, declarada ou não, com o *Ensaio*. Assim, a referência a *The Poetic Priciple* permanece; contudo, a partir de agora, ocorre uma diminuição do pluralismo linguístico, aquele sentido na segunda instância. Conforme já anunciamos, é o narrador quem dá o tom do discurso, enquanto o protagonista é parcialmente silenciado.

O corpo integral de *The Domain of Arnheim* revela uma atitude espiritual tensa e extensa e, como resultado dessa equação, surge de modo intenso o tema, sempre posto em relevo no constructo narrativo. Todavia, é proveitoso evocar que já havíamos dividido o conto em cinco instâncias narrativas com o intuito de acentuar a nossa

compreensão acerca da *metapoética* nele instaurada. As demais instâncias narrativas (1ª, 2ª, 4ª e 5ª) são extensas, dilatadas, como se essa extensão fosse refratária ao plano do conteúdo que cada uma delas veicula. Assim, as instâncias, cujos conteúdos são o simbólico e o filosófico, por exemplo, são reguladas por certa prolixidade que adere formal e estruturalmente à tessitura global do conto.

Essa etapa, o 3º momento do conto, em termos de extensão narrativa, é breve, porém do mesmo modo fecunda e precisa, no que se refere à *metapoética* desenvolvida por Edgar Allan Poe. Nas poucas linhas dessa instância narrativa é posto em destaque um dos conceitos estruturantes da poética de Edgar Allan Poe: o conceito de "extensão". Esse conceito é metaforizado na imagem do Etna e, pela voz do narrador, sabemos que:

> Na procura de um lugar conveniente, assim situado, Ellison viajou vários anos e permitiu que eu o acompanhasse. Mil sítios que me arrebataram foram por êle rejeitados sem hesitação, devido a razões que, finalmente, me demonstravam estar êle certo. Chegamos afinal a um elevado planalto de admirável fertilidade e beleza que proporcionava uma visão panorâmica pouco menos ampla do que a do *Etna* e, na opinião de Ellison, bem como na minha, *ultrapassava* a tão formosa vista daquela montanha em todos os elementos verdadeiros do pitoresco[194]. (POE, 1965, p. 645. Grifos nossos).

Como num *refrão*, ele (o conceito de extensão) é escutado, além de em *The Poetic Principle*, em outros ensaios como *Eureka*[195], *The Philosophy Composition*[196] e

---

[194] "In search of a suitable place so situated, Ellison travelled for several years, and I was permitted to accompany him. A thousand spots with which I was enraptured he rejected without hesitation, for reasons which satisfied me, in the end, that he was right. We came at length to an elevated table-land of wonderful fertility and beauty, affording a panoramic prospect very little less in extent than that of Aetna, and, in Ellison's opinion as well as my own, surpassing the far-famed view from that mountain in all the true elements of the picturesque. " (Edgar Allan POE. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[195] O texto final resultou de sete manuscritos sobre os quais se sabe:

Text-01 — "The Universe" — written as a lecture before February 3, 1848, no original manuscript or fragments are known to exist (but this version is presumably slightly reworked and recorded in Text-02) — (Poe first delivered this lecture on February 3, 1848 at the lecture room of the Society Library, at the corner of Broadway and Leonard Streets in New York. In the printed text, a few traces of the lecture form remain, most notably the reference to "to-night" on page 29, which Poe marked for removal in Text-07.)
Text-02 — Eureka, A Prose Poem: Or the Physical and Metaphysical Universe — presumed revision of the lecture in preparation for publication, completed by May 22, 1848. (The title is printed with the full subtitle in the advertisements of the book, and was probably removed only late in preparing the title page. No manuscript fragments are known to have survived, and the manuscript was probably destroyed during the process of typesetting. It is almost certainly reflected in Text-03.)
Text-03 — Eureka: A Prose Poem — 1848 — Eureka
Text-04 — Eureka: A Prose Poem — July 1848 — manuscript revisions in Mary Osborne copy of Eureka (Alderman Library, University of Virginia) (This copy is incribed by Poe to Mary Osborne, and

The Rationale of Verse[197]. Isso ocorre, às vezes, por meio da referência figural direta, como em *Eureka:*

---

contains 10 changes in Poe's hand. Because these changes are minor, they are noted in the appropriate sections under Text-03.)
Text-05 — Eureka: A Prose Poem — September or October 1848 — manuscript revisions in Eureka (Sarah H. Whitman's copy, now in the Lilly Library, Indiana University) (This copy is incribed by Poe to Mrs. Whitman, and contains 5 changes in Poe's hand, and one minor note by Mrs. Whitman. Because these changes are minor, they are noted in the appropriate sections under Text-03.)
Text-06 — Eureka: A Prose Poem — early 1849 — manuscript revisions in Eureka (The Nelson-Mabbott copy of Text-03, now in the University of Texas at Austin)
Text-07 — Eureka: A Prose Poem — summer 1849 — manuscript revisions in Poe's own copy of Eureka (The Poe-Griswold-Hurst-Wakeman copy of Text-03, now in a private collection).

A informação acerca de *Eureka* foi transcrita *ipsis litteris* de: http://www.eapoe.org/works/info/peerk.htm.

[196] [196] O texto final resultou da compilação, seleção de anotações de dois manuscritos, sobre os quais se sabe que:
Text-01 — "The Philosophy of Composition" — 1846, no original manuscript or fragments are known to exist (but this version is presumably recorded in Text-02)
Text-02 — "The Philosophy of Composition" — April 1846 — Graham's (For Griswold's 1850 reprinting of this text, see the entry below, under reprints.)

A informação acerca de *The Philosophy of Composition* foi transcrita *ipsis litteris* de http://www.eapoe.org/works/info/petpc.htm#worksg.

[197] O texto compõe-se, na verdade, de seis manuscritos, sobre os quais se sabe:

Text-01 — "Notes Upon English Verse" — Spring-Summer 1842 — "Carter" Manuscript (of which considerable fragments survive) — The manuscript was first sold to George R. Graham for $32 for Graham's Magazine, but retrieved by Poe about January of 1843 (see Poe's letter to Graham, September-October 1843). In his book The Last Leaf (1886), Oliver Wendell Holmes comments that the manuscript of this essay was given to him by Robert Carter. (The pages in Holmes' book are unnumbered, but his note, which is dated July 9, 1884, appears at the end.) He describes it as a "roll of manuscript nearly five feet long." it was apparently already incomplete as he states that it "closes with this poem [['The Last Leaf']], so that the promised comment is missing." The manuscript as preserved at Harvard does indeed end at this point. (Carter may have kept the other portions for himself, or given them away as one or more autographs, which have not been traced.) Holmes's subsequent assertion that Poe's comment had never been published is an error. He was understandably unaware of the printing in the Pioneer, and the essay itself has not generally been reprinted in this form, with preference being given to the later revision as "The Rationale of Verse," which does not include the comments. The manuscript is made up of a series of segmented pages (measuring as tall as 13 inches, but generally smaller), cut to a uniform width of about 7 1/2 inches and pasted together to form a roll, which was typical of Poe during this period. The paper is standard wove paper, originally white or off-white, but now somewhat yellowed and age toned, with some white specks or areas possibly caused by poor sizing during manufacturing. The Holmes manusript passed down through his family to his son, Edward Jackson Holmes (1846-1884) and grandson, Edward Jackson "Ned" Holmes, Jr. (1873-1950). It was given to Harvard by the wife of the grandson, Mary Stacy Beaman Holmes (1875-1964), in 1951. At some point, it was framed, possibly for exhibit. The Harvard catalog currently lists the manuscript as MS 1228 with some erroneous information, presuming it to be a manuscript of "The Rationale of Verse" rather than the earlier form. Thus, it is not true that it "differs slightly from the published version" because it differs only from the later version. Also, it was not composed in Fordham because Poe was still living in Philadelphia in 1842-1843. (Several attempts to have the entry corrected have not been fruitful.)
"[Notes Upon English Verse]" — "Gilman" MS fragment (Johns Hopkins U.) (The fragment was given to Gilman by Holmes.).
"[Notes Upon English Verse]" — "Holmes" MS fragments (Harvard U.).
Text-02 — "Notes Upon English Verse" — March 1843 — The Pioneer.

> Quem, do alto do *Etna*, deixa os olhos vagarem, sem rumo, em derredor, sente-se principalmente impressionado pela *extensão* e pela diversidade do cenário. Somente girando, rapidamente, sobre os calcanhares poderia esse alguém esperar compreender o panorama na sublimidade de sua unidade. Mas como, no cimo do Etna, ninguém ainda pensou em girar sobe os calcanhares, ninguém jamais apreendeu a completa unicidade da paisagem; e, assim, quaisquer considerações que estejam envolvidas nessa unicidade ainda não tiveram existência prática para o gênero humano.[198] (POE, 1999, p. 188. Grifos nossos).

Text-03 — "The Rationale of Verse" — November-December 1846 — Manuscript (of which considerable fragments survive) — This manuscript was not in the form of a roll, as are many of Poe's other literary works, but on separate numbered sheets of blue paper. The essay is first mentioned in Poe's December 15, 1846 letter to G. W. Eveleth, where he notes that he has sold it to George Hooker Colton of the American Review, hoping that it "will be out in the March or April no: of Colton's Am. Magazine, or Review." As Poe wrote to G. W. Eveleth on January 4, 1848, however, Colton was apparently not as eager to print the essay as Poe would have liked, and so Poe bought it back by giving him "Ulalume" in exchange. This must have occured in late 1847 as the poem appears in the December 1847 issue of the magazine. Poe then sold the manuscript to Graham's Magazine, telling Eveleth that it "will appear in Graham after all" (Poe to Eveleth, January 11, 1848), but Graham was also apparently reluctant and Poe reclaimed it from him. By 1848, Poe had rekindled his plans to create his own magazine, now called the Stylus, and may have hoped to use the essay there. That plan failed, and he ended up selling the essay to John R. Thompson, who printed it in two installments in the Southern Literary Messenger, even though Thompson told P. P. Cooke on October 17, 1848: " 'The Rationale of Verse' I took, more as an act of charity than anything else, for though exhibiting great acquaintance with the subject, it is altogether too bizarre, and too technical for the general reader" (see Whitty, Poems, 1911, pp. lxvi-lxvii).
"The Rationale of Verse" — "Wakeman" MS Fragment (New York Public Library, Berg Collection).
"[The Rationale of Verse]" — "Leavitt" MS Fragment (U. of Texas).
"[The Rationale of Verse]" — "Valentine" MS Fragment (Valentine Museum, Richmond, VA).
"[The Rationale of Verse]" — "Tane" MS Fragment (private collection).
"[The Rationale of Verse]" — "Pleadwell" MS Fragment (U. of Texas).
"[The Rationale of Verse]" — "Self" MS Fragment (private collection - to be sold at Christies, Dec. 4, 2009).
"[The Rationale of Verse]" — "Griswold" MS Fragment (Poe Foundation, Richmond, VA).
"[The Rationale of Verse]" — "Barrett" MS Fragment (currently unlocated).
"[The Rationale of Verse]" — "Karpeles" MS Fragment (Karpeles Museum, Santa Barbara, CA).
Text-04 — "The Rationale of Verse" — October and November 1848 — Southern Literary Messenger.
"The Rationale of Verse" - Part I — October 1848.
"The Rationale of Verse" - Part II — November 1848.
Text-05 — "The Rationale of Verse" — late 1848 - early 1849 (probable modified version of Text-04, now lost, but presumably used by Griswold for Text-06).
Text-06 — "The Rationale of Verse" — 1850 — Works — (Griswold's text includes several verbal changes that seem unlikely to be merely editorial. It may be presumed, therefore, that he acquired from Mrs. Clemm a version of Text-04, with modifications made by Poe.).

A informação acerca de *The Rationale of Verse* foi transcrita *ipsis litteris* de: http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm.

[198] "He who from the top of AEtna casts his eyes leisurely around, is affected chiefly by the extent and diversity of the scene. Only by a rapid whirling on his heel could he hope to comprehend the panorama in the sublimity of its oneness. But as, on the summit of AEtna, no man has thought of whirling on his heel, so no man has ever taken into his brain the full uniqueness of the prospect; and so, again, whatever considerations lie involved in this uniqueness, have as yet no practical existence for mankind. " (Edgar Allan **POE**. *Eureka: an Essay on the Material and Spiritual Universe,* 1848.

O conceito de extensão também pode ocorrer pela referência figural indireta, como em *The Poetic Principle*, em que desaparece a figura do Etna e a referência é, na voz do autor do ensaio, somente feita à montanha: "Uma *montanha*, certamente, pelo simples sentimento da *magnitude física* que transmite, causa-nos uma sensação do sublime, mas homem algum é impressionado dessa forma, pela *grandeza material*. "[199] (POE 1999, p. 76. Grifos nossos).

Aqui é necessário ratificar a nossa afirmação central de que há uma exata apreensão do sistema poeano e a transposição das suas imagens poéticas por René Magritte, sendo este o eixo da nossa tese. Contudo, a análise desse *Acontecimento* só ocorrerá, de modo efetivo, no próximo capítulo. Pareceu-nos, entretanto, ser agora o momento apropriado somente para rememorar, por enquanto, que é a noção de magnitude e de busca pelo método que anima o pintor surrealista e é por meio da metáfora da montanha, recorrente em suas pinturas, que isso se realiza: Magritte sintetiza o conto *The Domain of Arnheim* nas variadas pinturas que recebem, muitas vezes, o mesmo título; entretanto, a metáfora do método é reduzida à imagem da montanha, como podemos ver a seguir. A propósito, lastimamos a prolixidade no uso das imagens[200] nas próximas duas páginas, ainda que a consideremos necessária.

[199] "A mountain, to be sure, by the mere sentiment of physical magnitude which it conveys, does impress us with a sense of the sublime — but no man is impressed after this fashion by the material grandeur [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Poetic Principle,* 1850).

[200] A partir da página 373, por se fazer necessário, reiteramos o uso dessas imagens.

Fig. 63. *Le Domaine d'Arnheim*, 1938, oil on canvas. Ex-Edward James Foundation, Sussex, UK. Courtesy of the Bridgeman Art Library.

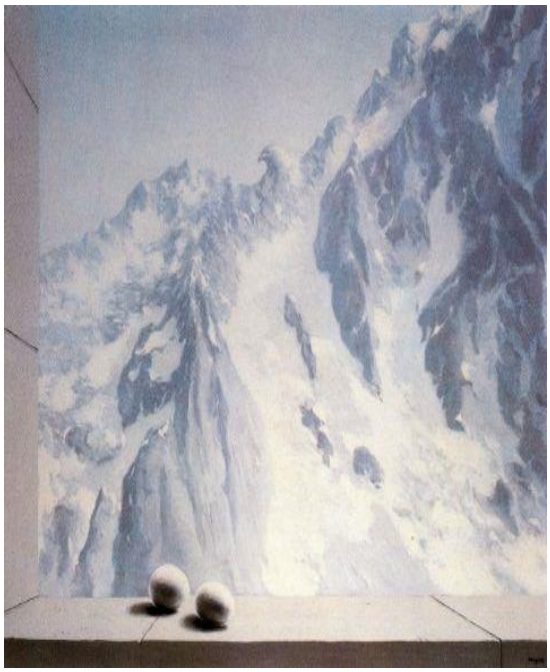


Fig. 64. *Le Domaine d'Arnheim*, s.d., oil on canvas.

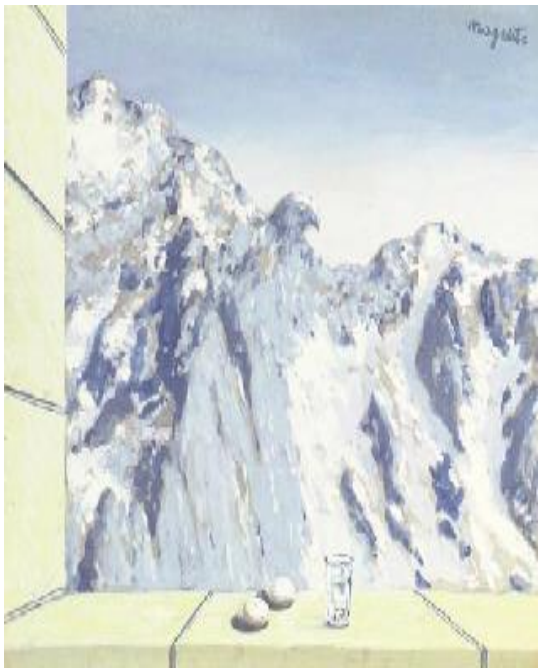


Fig. 65. *Le Domaine d'Arnheim*, 1962, gouache on paper, 25 X 19.2 cm. Coleção Eleanor Cramer Hodes.

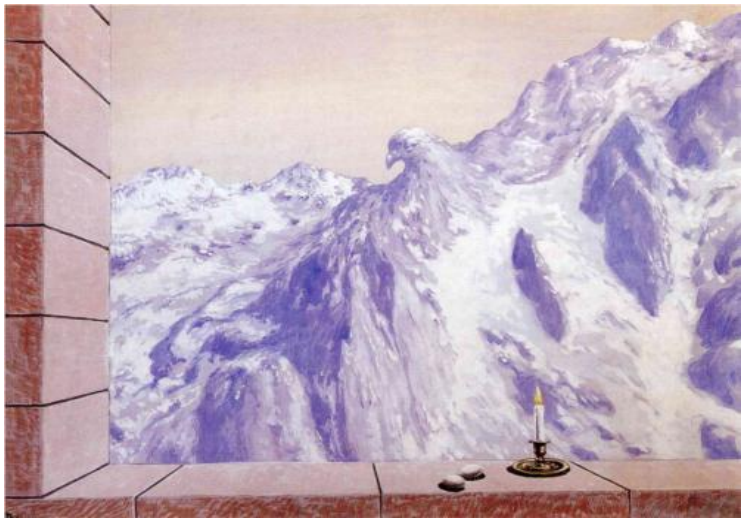


Fig. 66. *The Chamber of the Barley*, 1936, oil on canvas.Private Collection.



Fig. 67. *La Condition Humaine*, 1935, oil on canvas. Private Collection.



Fig. 68. *Le Domaine d'Arnheim*, 1949, oil on canvas. Private Collection.

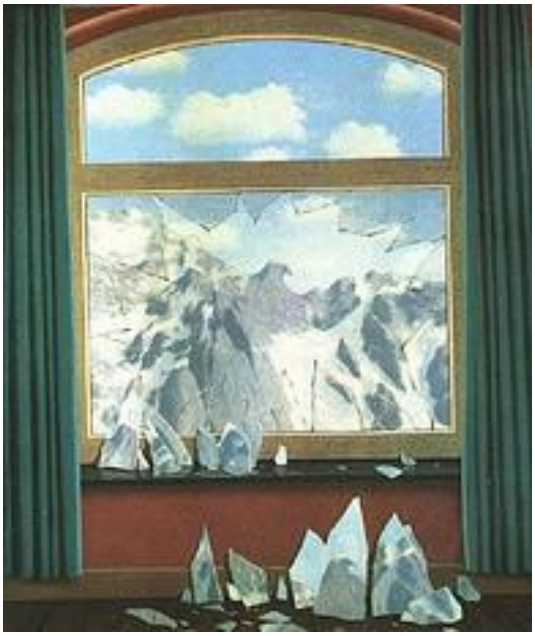


Fig. 69. *Call of Peaks (L'Appel des Cimes)*, 1942, oil on canvas.



Fig. 70. *Le Domaine d'Arnheim*, 1962, oil on canvas. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.

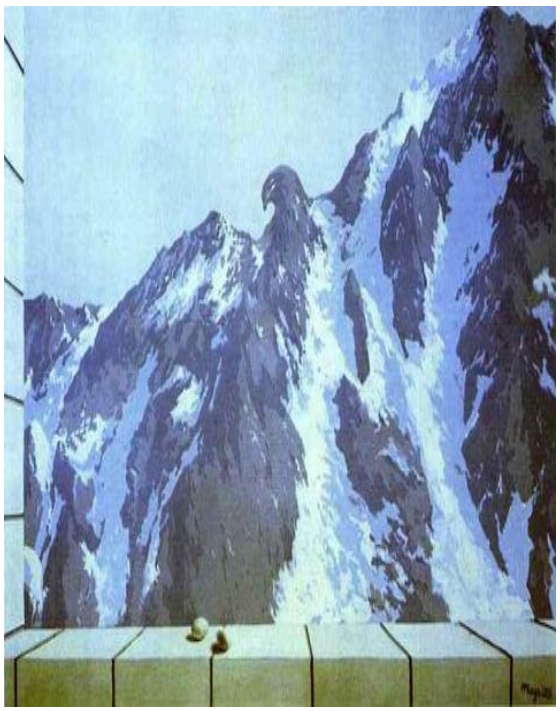
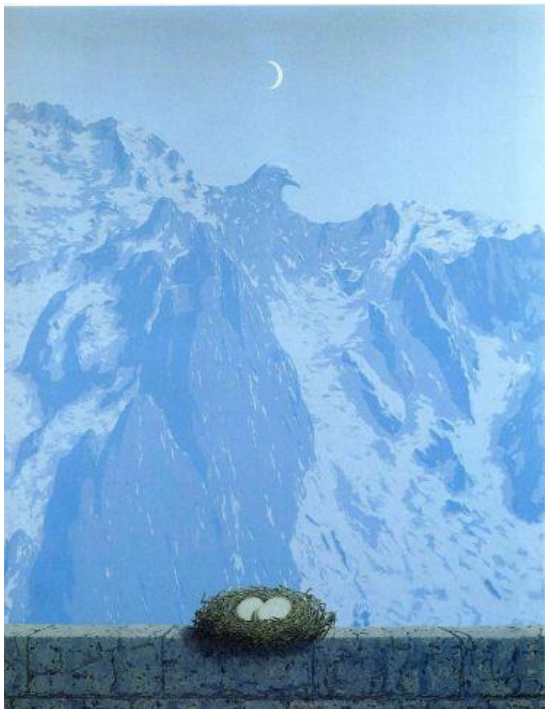


Fig. 71. *Le domaine d'Arnheim*, 1944, gouache on paper. Private Collection. Courtesy of Art Resource.



É esse fato (o da *repetição e diferença*) que impulsiona toda a nossa escritura no sentido de investigar o funcionamento dessa relação.

Voltemos, depois dessa digressão oportuna, ao sistema poeano e ao caso da *extensão*. Outras referências a ela vão se formando, conforme veremos, na relação entre os demais componentes do sistema e cada uma delas é regulada por um ponto de vista, ao mesmo tempo em que regula outros. Vejamos, então, como é regulado pela voz do narrador de *The Domain of Arnheim*, na instância que ora analisamos, o plano de avaliação e a forma como a temática desenvolvida nessa instância – a da *extensão* – veicula conteúdos metapoéticos refratários e refletores de todo o complexo sistema poeano:

> Desisto de fornecer ao leitor qualquer concepção distinta das maravilhas que meu amigo realmente efetuou. Desejaria descrevê-las, mas sou desencorajado pela dificuldade da descrição e hesito entre o

> pormenor e a generalidade. Talvez o melhor caminho esteja em unir a ambos por seus extremos.[201] (POE, 1965, p. 644).

Esse narrador encarna o *nada* do *ser autor* ao "[...] parafrasear o sentido de uma criação". (Cf. CORTÁZAR, 2013, p.146). E, se o narrador compreende a necessidade da brevidade para esse momento da narrativa, do mesmo modo ele impele o leitor a fazê-lo também. Essa compreensão reflete a busca de um método (cf. CORTÁZAR, 2013, p.145) e revela poeticamente a dinâmica do conto por meio de um conto, e essa ação, no que diz respeito ao engenho retórico-crítico criado (para além das narrativas e poemas), constitui-se como o seu maior legado.

Vale lembrar que *The Domain of Arnheim* é um texto de caráter místico-mítico e consoante a essa característica o seu grau de simbolismo é bastante elevado. Entretanto, essa camada é situada na superfície da escritura em decorrência de uma dinâmica opositora que expõe outra camada, a mais impactante do processo criativo, e deixa escapar do complexo sistema sígnico de que a literatura de Poe se constitui um afluxo de imagens mentais dinamizantes, e extraem do leitor a sua vontade criativa em face do objeto estético.

Antes de pintar o quadro/conto com a paisagem metafórica de Arnheim (lugar mítico cuja localização é negada ao leitor), o que só ocorre na 5ª parte do conto, o narrador, como dissemos, projeta sua voz sobre a do protagonista, e, mais uma vez metamorfoseia a linguagem. Pistas se dão a desvendar, o leitor é presenteado com o enigma de um espírito inquieto, como se lhe fosse dito para adentrar Arnheim, ou melhor, adentrar em qualquer um dos domínios, os quais a linguagem é capaz de criar.

> As faculdades do espírito, denominadas analíticas, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em atividade seus músculos, exultam os analistas com essa atividade espiritual, cuja função é destrinchar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais desde que ponham em jogo seu talento. Adora os enigmas, as advinhas, os hieróglifos, exibindo nas

[201] "I despair of conveying to the reader any distinct conception of the marvels which my friend did actually accomplish. I wish to describe, but am disheartened by the difficulty of description, and hesitate between detail and generality. Perhaps the better course will be to unite the two in their extremes. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

> soluções de todos êles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. Seus resultados alcançados apenas pela própria alma e essência do método, têm, na verdade, ares de intuição.[202] (POE, 1965, p.65).

Impossível, a essa altura, deixar de lembrar quantas vezes e com quanta intensidade a "busca do método" (CORTÁZAR, 2013, p.145) empreendida por Poe não foi vista em tantos outros que, como tentamos fazer agora, sondaram os fragmentos dos *mistérios* dispersos, nos contos, poemas e ensaios, e assimilaram esse método transformando-o em sua "atitude central". (VALÉRY, 1998, p. 22).

Na pintura, vale reafirmar, René Magritte, como nenhum outro, levou essa empreitada às últimas consequências e, para ilustrar a nossa breve afirmação, lembremos do quadro-ícone *A Reprodução Interdita* (1937)[203]. Há, na tela, uma pista que, se for encontrada, assevera a adesão do pintor ao método poeano. Magritte parece dizer: - Vejam! Olhem com atenção! Decifrem o enigma! E lá está ela: a narrativa de Edgar Allan Poe refletida no espelho, tão difícil de ser encontrada e mais difícil ainda de ser pensada como par icônico do homem que tem a sua imagem refletida ao contrário no espelho.

---

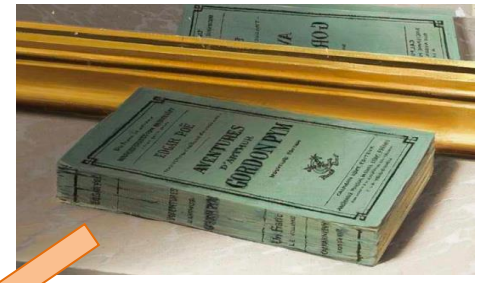
[202] "The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. We know of them, among other things, that they are always to their possessor, when inordinately possessed, a source of the liveliest enjoyment. As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which disentangles. He derives pleasure from even the most trivial occupations bringing his talent into play. He is fond of enigmas, of conundrums, hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension praeternatural. His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition. " (Edgar Allan **POE**. *The Murders in the Rue Morgue*, 1841).

[203] No **Capítulo 2**, *A mímesis: entre dois domínios metafóricos distintos,* na seção 2.1, intitulada *A mímesis em Edgar Allan Poe e René Magritte*, tecemos considerações mais específicas acerca da tela e da relação metafórica entre o pintor e o escritor.

Fig. 72. *La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James)*. René Magritte,1937. Óleo em tela, 81.3 cm X 65 cm. Loc. Museu Boijmas Van Beuningen, Roterdam.



Fig. 73 Detalhe. *La Reproduction Interdite (Portrait d'Edward James)*. René Magritte,1937. Óleo em tela, 81.3 cm X 65 cm. Loc. Museu Boijmas Van Beuningen, Roterdam.



Quanto assombro para o observador (leitor?)! Assombro semelhante causa, na Literatura, Julio Cortázar com a apreensão do método estético de Edgar Allan Poe[204] paralelo à crítica que produz acerca do escritor que, por sua vez, impulsiona a sua própria Teoria do Conto, com uma produção ensaística cujo valor é imensurável. Há de se mencionar também a contribuição crítica e criadora de Jorge Luis Borges. Daquele lembramos-nos do conto que prefigura a sua síntese crítico criadora: *Continuidad de los Parques.* Deste lembramos-nos do conto *O jardim de Caminhos que se bifurcam,* escritura sígnica que, ao modo de Poe, Cortázar e Magritte, eleva o símbolo à categoria de signo complexo. A escritura de *O jardim de Caminhos que se bifurcam* metaforiza a arquitetura de um labirinto e revela, assim como revelara em Poe

[204] No **Capítulo 2**, *A mímesis: entre dois domínios metafóricos distintos*, na seção 2.2, intitulada *Intersemiose e recorrência de um eixo metafórico invariante em Edgar Allan Poe e René Magritte*, problematizamos alguns conceitos cortazianos que dão suporte à aproximação entre os métodos adotados por Poe, Magritte e Cortázar.

> [...] uma desordem voluntária que tem sua própria chave. Também representa a natureza em seus aspectos menos humanos (um rio interminável é um labirinto de água, um bosque é um labirinto de árvores) e as grandes construções humanas (uma biblioteca é um labirinto, uma cidade também). O mesmo símbolo pode servir para evocar a realidade invisível, o destino humano ou a vontade de Deus, o mistério da produção da obra de arte. (MONEGAL, 1980, p. 92).

O próprio Borges (2007, p. 115), ao se referir à peculiaridade de sua escrita em *O jardim de Caminhos que se bifurcam*, considera a existência de uma série de tempos que se inscreve numa rede constante e vertiginosa de outros tempos e espaços convergentes e paralelos. Em muito isso nos lembra da escritura de Cortázar em *Continuidad de los Parques*, da de Poe em *The Oval Portrait*, e da pintura de Magritte, *La Condition Humaine*[205]. Há, a nosso ver, um influxo estético entre os *Acontecimentos* que advêm desses artistas e que são mediados por um τρόπος[206] cuja relação metafórica é revelada numa síntese de movimentos de sentidos similares, em níveis expressivos distintos.

Nesse sentido, todos: Poe, Magritte, Cortázar e Borges, são Cronópios que ocupam uma mesma Valise e revelam, às suas maneiras, ao contrário da existência de um centro, a existência de um porvir, de caminhos que se bifurcam, de afinidades eleitas as quais a muitos custa compreender. O que há para esses seres que vivem poeticamente o mundo é apenas um ponto onde as realidades *tempo* e *espaço* se misturam, o Ponto Vélico[207]. Aquele ponto para onde os contrários convergem, lugar em que toda a metáfora se instaura pela impossibilidade do imediato e do superficial, onde "só a imaginação me [lhes] dá contas do que pode ser, e é [o] bastante para suspender por um instante a interdição terrível". (Cf. BRETON[208], 1924).

---

[205] Sobre esse, aspecto em particular, *o da diluição de fronteiras*, nos demoramos no **Capítulo 2**, especificamente na seção 2.2, intitulada *Intersemiose e recorrência de um eixo metafórico invariante em Edgar Allan Poe e René Magritte.*

[206] Tropos ou trópos: a expressão é utilizada aqui no sentido de giro, de circularidade do significado.

[207] Expressão retomada por Cortázar em Do Sentimento do Fantástico e que sintetiza o pensamento de Victor Hugo em Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell, publicado em 1827, para quem a modernidade do drama está em unir os opostos: "Tudo na criação não é humanamente belo, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz." (HUGO, 2007, p. 26).

[208] *In*: 1º **Manifesto do Surrealismo,** escrito por André Breton em 1924.

Há de se considerar ainda que se instala, mediante essa(s) realizações estéticas, aquilo a que Victor Hugo (2007, p. 77) chamou de "movimento natural", "abandono de fronteiras", o que permite que os contrários convirjam de modo a refletir a síntese do homem moderno. A essa altura já podemos reafirmar que o τρόπος predominante nos discursos dos artistas é a metáfora, levada às últimas consequências e o *τόπος*[209] é um discurso sobre representação, regulado por uma mímesis de produção.

Toda essa digressão, entremeada por um número considerável de retomadas, deverá contribuir para entendermos de que maneira o tema da "extensão" é revisitado por Poe na terceira instância narrativa, em *The Domain of Arnheim.* Acreditamos ser a digressão uma forma que encontramos para justificar o modo como deciframos mais um entre os enigmas propostos pelo autor. Assim, como digressiva, pensamos a estrutura da terceira instância ou terceira parte do conto: ela esconde a retórica posta em *The Poetic Principle, Eureka, The Philosophy Composition* e *The Rationale of Verse.* Sobre essa atitude estética, em Poe, é necessário percebê-la sob o seguinte prisma:

> A idéia significante se desdobra, porquanto à idéia que substitui outra se superpõe a idéia de seu poder representativo. Acaso não haveria três termos: a idéia significada, a idéia significante e, no interior desta, a idéia de seu papel de representação? Não se trata, porém, de um retorno sub-reptício a um sistema ternário. Trata-se antes de um desnível inevitável da figura com dois termos, que recua em relação a si mesma e vem alojar-se por inteiro no interior do elemento significante. De fato, o significante tem por conteúdo total, por função total e por determinação total somente aquilo que ele representa: ele lhe é inteiramente ordenado e transparente; mas esse conteúdo só é indicado numa representação que se dá como tal, e o significado se aloja sem resíduo e sem opacidade no interior da representação do signo. (FOUCAULT, 1999, p. 88).

The Domain of Arnheim (a instância III, de modo específico) aloja outros signos que representa. Seguindo a ordem proposta por Foucault[210] tem-se, então, em relação a *The Domain of Arnheim, The Poetic Priciple, Eureka, The Philosophy Composition* e *The Rationale of Verse* uma relação *significado* X *significante* que se estabelece pela voz do narrador, do autor dos ensaios que, no conto, virtuliza-se, e pela do protagonista.

---

[209] Topos: utilizados aqui no sentido de lugar retórico, ou melhor, matéria retórica, fundamento que regula o raciocínio estético.

[210] Mais tarde, logo no próximo capítulo, esse princípio será reatualizado para entendermos a operação de retomadas realizada por Magritte.

Para compreendermos, todavia, essa relação, com vistas ao proposto por Foucault (1999, p. 88), deveremos considerar os termos assim: a) *The Domain of Arnheim* = ideia significante; e b) *The Poetic Principle, Eureka, The Philosophy Composition* e *The Rationale of Verse* = ideias significadas no interior de *The Domain of Arnheim.* Essa operação metafórica, Ricoeur (2000, p. 228) chama de "metáfora do espaço interior do discurso" em que *The Domain of Arnheim é* "o espaço que fala (designante) " *e The Poetic Principle, Eureka, The Philosophy Composition* e *The Rationale of Verse* são os "espaços falados (designados)" [211].

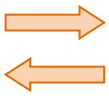
É oportuno considerar aqui os conceitos[212] de "função referencial da expressão metafórica" ou "referência dividida" e, ainda, o de "referencialidade duplicada" (RICOEUR, 1992; 2000), pois os pares retóricos se comportam como refrações de um signo ao mesmo tempo em que são signos em si mesmos. Passemos, então, aos pares discursivos que moldam a representação dentro da representação, tendo em vista que, conforme já dissemos, *The Domain of Arnheim* é o espaço retórico designante e os demais se comportam como espaços retóricos designados, como seguem:

1) A voz do protagonista (entrecortada pela voz do narrador) do conto *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The Poetic Principle.*

[211] É, em *Figuras I,* no capítulo intitulado **Espaço e Linguagem**, que Gérard **GENETTE** apresenta os conceitos retomados por Paul **RICOEUR,** em *A Metáfora Viva.*

[212] Aludimos aos conceitos no **Capítulo 1**, intitulado *Da metáfora: entre o ornamento e a onipresença na linguagem,* na seção 1.1: Da "velha metáfora" à "Metáfora Viva": um percurso histórico-estético.

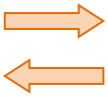
“Se eu fôsse um misantropo – disse êle –, esse *local* me conviria. Seu completo insulamento e reclusão e a dificuldade de chegar e sair seriam, em tal caso, o encanto dos encantos; mas não sou Tímon. Quero a tranqüilidade, mas não a depressão do êrmo. Deve permanecer comigo certo domínio sobre a duração e a extensão do meu repouso. ” (POE, 1965, p. 644, 5).



“Mas é preciso observar que um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. O valor do poema está na razão desta emoção exultante. Mas todas as emoções são, mediante uma necessidade psíquica, transitórias. Aquele grau de emoção que habilitaria um poema a ser assim chamado de qualquer modo não pode ser mantido em toda uma composição de grande tamanho. Passada uma meia hora, no máximo, ela se abate, falha, segue-se uma reação, e então, com efeito, e de fato, o poema não é mais tal. ” (POE, 1999, p. 75).

2) A voz do protagonista (entrecortada pela voz do narrador) do conto *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The Eureka.*

“Estou certo – disse o viajante, enquanto eu suspirava de fundo prazer depois de contemplar aquêle panorama, enlevado, durante quase uma hora –, estou certo de aqui, em minha situação, nove décimos dos mais exigentes dos homens repousariam contentes. Êste panorama é, na verdade, esplêndido e eu me alegraria com êle não fôsse o excesso do seu esplendor. ” (POE, 1965, p. 645).



“[...] a superfluidade não é admissível em um Ato Divino; [...]. ” (POE, 1999, p. 207).

3) A voz do protagonista (entrecortada pela voz do narrador) do conto *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The The Philosophy Composition.*

“O erro é evidente. A grandeza, em todos os seus aspectos, mas especialmente no da vastidão, anima, excita, e depois fatiga, deprime. Para uma vista momentânea, nada melhor; para uma constante, nada pior. E quando a vista é constante, a mais censurável fase da grandeza é a da extensão, a da distância. ” (POE, 1965, p. 645).	⇒ ⇐	“A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. ” (POE, 1999, p. 103).

4) A das vozes narrativas do conto *The Domain of Arnheim* e a do autor de *The The Rationale of Verse.*

“Luta com o sentimento e o senso do retiro, senso e sentimento que procuramos satisfazer ao ‘retirar-nos no campo’. Ao olhar do alto de um monte não podemos deixar de sentir-nos estrangeiros no mundo. O coração enfêrmo evita as paisagens longínquas como uma peste. ” (POE, 1965, p. 645).	⇒ ⇐	“Mas voltemos à igualdade. Sua idéia abrange as de similaridade, proporção, identidade, repetição e adaptação ou adequação. Pode não muito difícil mesmo ir até atrás da ideia de igualdade e mostrar, ao mesmo tempo, como e por que é que a natureza humana tira prazer dela, mas tal investigação seria supérflua para qualquer objetivo agora em vista. ” (POE, 1999, p. 123).

Fig. 74. Quadro representativo do Plano de Avaliação da 4ª parte do conto.

INSTÂNCIA IV	
4ª INSTÂNCIA NARRATIVA/4ª parte do conto	**PLANO DA AVALIAÇÃO**
POSIÇÃO DO NARRADOR	• narrador em 1ª pessoa do plural; • ele se inclui na busca efetiva por Arnheim.

A 4ª instância narrativa de *The Domain of Arnheim* é também pouco extensa em relação às demais etapas nas quais dividimos o conto, mas não menos reveladora. Também, cumpre-nos dizer que, nesse momento, se mostra, pela voz do narrador, a grande pista ou o grande enigma estruturante do conto-signo. Antes, contudo, não esqueçamos que os enigmas paralisam o leitor, pois:

> É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte da sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda a vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder, de se completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo. (DRUMMOND[213], 1989, p. 21).

Eis, então, um dos enigmas de grande poder em *The Domain of Arnheim*, que paralisa o leitor: "É, sem dúvida, desnecessário dizer *onde* se achava o lugar." (POE, 1965, p. 645). O grifo em itálico é do autor). O advérbio *onde*, no texto, encontra-se grafado em itálico[214], tanto na tradução para o Português que utilizamos, quanto no escrito em língua inglesa que temos em mãos: "It is, of course, needless to say *where* was the locality. " (POE, s.d., p. 551).

Concentra-se nessa passagem a síntese da natureza sígnica do conto, uma vez que a imagem simbólica de um lugar = Arnheim deixa de existir para dar lugar ao signo poético crucial do conto em que lugar = texto (conto/poesia). De modo mais simples, é como se o autor nos dissesse: "Ei! Parem! Cuidado com essa palavrinha, pois ela guarda um grande segredo! ". A natureza do signo-conto parece querer revelar-se num *A*to, parece querer retornar ao *A*to da criação da linguagem.

É nesse sentido que a realidade de Arnheim é a realidade do próprio texto, portanto é a realidade da poesia. Para encontrar Arnheim, ainda que demoremos quatro anos (ou mais), tempo que, na busca, levaram o narrador e Ellison para "encontrá-la", não adianta procurar em mapas, pois a cartografia de nada irá ajudar. O leitor deve, a seu turno, exercitar a ação de um criptógrafo, aquele que, mediante princípios e técnicas

---

[213] **Claro Enigma**. *In:* Obra Completa.

[214] O grifo em itálico, para o qual devemos dar grande importância, é recorrente nos contos e nos ensaios e, segundo o critério adotado em nossa análise, funciona, em grande medida, como pista promissora para o desvendamento dos mistérios dos textos poeanos.

procura tornar a escrita inteligível; aquele que adota para si uma postura semelhante à adotada pelo *Autor* quando da elaboração do conto: uma postura perscrutante que deverá libertar *The Domain of Arnheim* de qualquer geografia.

Portanto, deve-se procurar Arnheim como quem procura a poesia, desnudando as palavras, e agora é a hora de o leitor fazê-lo. Este deverá jogar-se no tempo e no espaço para que possa perceber o conto como: "[...] forma autônoma/de toda circunstância, /magia em si, prima letra/escrita no ar, sem intermédio, /faiscando, /na ausência definitiva/do corpo desintegrado. " (DRUMMOND, 1989[215], p. 174).

A circulação de sentidos proposta no conto é análoga à mudança de lugares de percepção (autor X leitor). Talvez, mais que circulação, uma elisão, como teoriza poeticamente Carlos Drummond de Andrade: "A poesia [...] elide sujeito e objeto". (DRUMMOND, 1989[216], p. 42). Assim, o momento do encontro do "lugar" é intersectivo ao momento em que o leitor deverá assumir o poder sobre a escrita, quando deverá também perceber que o conto se inscreve num universo de sentidos: o conto é linguagem muda em si mesma à espera de uma voz.

É, enfim, o momento de o leitor se *inscrever na escrita* com o poder daquele que sabe como decifrar hieróglifos[217], um poder sagrado sacerdotal, o poder de um escriba. Aquele que contempla a linguagem da maneira qual a um deus e que, a qualquer custo, reduz a distância que o separa dela: "Chega mais perto e contempla as palavras. /Cada uma/tem mil faces secretas sob a face neutra/e te pergunta, sem interesse pela resposta/pobre ou terrível que lhe deres:/Trouxeste a chave? " (DRUMMOND, 1989[218], p. 42). Nessa instância narrativa, a que denominamos de 4ª parte do conto, é ao leitor que é dada a potência para instaurar molduras. É por meio do seu ponto de vista perscrutinador e frio, sem drama, sem equívocos causados pelos sentimentos, pois não há tempo para mentir, que é determinada a *chave*, que se manifesta sob vários signos, para a abertura do cofre, pois lá está o "jardim" que espera ser lido.

---

[215] **As Impurezas do Branco**. *In:* Obra Completa.

[216] **Procura da Poesia**. *In:* Obra Completa.

[217] A palavra hieróglifo é resultante de um processo de composição por duas palavras gregas: ἱερός (*hierós*) "sagrado", e γλύφειν (*glýphein*) "escrita". O que justifica atribuir ao leitor o poder místico de decifrar os hieróglifos.

[218] **Procura da Poesia**. *In:* Obra Completa.

Assim, ainda nessa instância, surge outro segredo potente: "[...] Arnheim uma espécie de celebridade secreta e dominante, senão solene, similar em espécie, embora infinitamente superior em grau, à que tanto distinguiu Fonthill. "[219] (POE, 1965, p. 645). Trata-se agora de uma dessas palavrinhas ou referências que Poe costuma introduzir no corpo dos contos e das quais não se pode descuidar, das quais é necessário descobrir as faces secretas: *Fonthill*. A operação vale, é importante destacar, em sentido geral, para os outros contos.

No pequeno trecho que compõe a 4ª instância narrativa a palavra FONTHILL deve ser pensada, a princípio, como metonímia de ARQUITETURA que, por sua vez, deverá ser estendida a um domínio metafórico situado no campo metapoético, ou seja: deve ser tomada como ARQUITETURA DO PRÓRPIO CONTO. Para compreendermos como isso ocorre se faz necessário, antes de qualquer ação, reenviar a palavra a sua condição mais referencial possível. Isso quer dizer que, antes de ser signo, Fonthill deve ser compreendida como obra arquitetônica: *The Fonthill Abbey*.

Comecemos, então, por assinalar que foi William Beckford, nascido na Inglaterra em 1760, quem encomendou a construção de *Fonthill Abbey*[220]. Entre as muitas atividades que Sir William Beckford exercia destacam-se a de colecionador de obras de arte, – entre elas, livros e quadros –, a de arquiteto e paisagista. A mansão *Fonthill*, obra do arquiteto James Wyatt, foi supervisionada pelo próprio William Beckford. Sobre Beckford e *Fonthill Abbey* interessa-nos, por enquanto, saber que:

> O gosto pela arquitectura que Beckford sempre teve pode ter sido herdado do pai que, em 1755, construiu e mobilou uma nova casa no estilo neoclássico, denominado Paládio, designada como Fonthill Splendens, onde Beckford passou a sua infância. Embora, após a morte do pai, em 1770, Beckford tenha remodelado e decorado o edifício, em 1807, durante a construção de Fonthill Abbey, mandou-o demolir. Com efeito, em 1796, iniciou a construção, em Fonthill Gifford, no county de Wiltshire, de uma extravagante e gigantesca mansão neo-gótica, que designou como Fonthill Abbey, onde vivia e

[219] "[...] Arnheim a species of secret and subdued if not solemn celebrity, similar in kind, although infinitely superior in degree, to that which so long distinguished Fonthill." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[220] Apontamentos valiosos acerca de *Fonthill Abbey* encontram-se registrados nos artigos de James Storer, John Rutter, J. C. Loudon, todos acomodados no interior de **The Ghotic Revival 1720-1780.** O livro, em dois volumes, foi editado por Michael Charlesworth. As notas sobre *Fonthill Abbey* encontram no vol. 2. Storer traz, em seu artigo, uma descrição detalhada da mansão. Rutter apresenta uma discussão acerca das escolhas estéticas realizadas por William Beckford, e Loudon ocupa-se da descrição dos suntuosos jardins que cercavam a mansão. A edição que temos em mãos data de 2002.

> expunha as suas extensas colecções de arte e que, apesar do seu tamanho colossal, estava repleta de inúmeros objectos de arte raros e preciosos, que hoje se encontram nos mais importantes museus do mundo. Fonthill Abbey (que ruiu parcialmente ainda em vida de Beckford) foi construída, entre 1796 e 1812, segundo o estilo do revivalismo gótico, que já foi também designado como georgiano, romântico e pitoresco, e tinha uma torre com uma agulha de cerca de cem metros, para ser mais alta do que o campanário da Catedral de Salisbury. Beckford adquiriu mais 1.700 hectares para criar um magnífico bosque à volta da mansão e plantou um milhão de árvores, segundo referências da época, num só dia. (PIRES, 1985, p. 8-9).

Fig. 75. *Fonthill Abbey*. Gravura do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



De *Fonthill Abbey* já sabemos seu idealizador, seu arquiteto e sua suntuosidade. Essas informações dão suporte ao que pretendemos propor a partir de agora. Acreditamos, sem a menor sombra de dúvida, no apreço de Poe por Beckford e, em especial, por seu gosto pelo paisagismo. São muitos os fatos que nos permitem pensar assim, dentro os quais passamos a citar alguns.

A relação profícua de Beckford com a arquitetura e o paisagismo data de suas viagens a Portugal. Numa dessas visitas, em 1794, alugou um palácio neogótico onde viveu por um período de dois anos. O palácio foi construído sobre as ruínas de uma antiga capela em honra à Virgem Negra de Monserrate. Comovido com o lugar, durante a sua estadia, Beckford realizou inúmeras benfeitorias na propriedade, entre as quais se destaca a criação dos jardins colossais que se integravam às ruínas da antiga capela.

Depois de passados os dois anos, Beckford retorna à Inglaterra, mas não esquece Portugal. De volta, em 1798, depois de um breve período longe dali, permanece não por muito tempo, apesar de ter renovado o aluguel do palácio por um período de dois anos. Em 1799, parte para seu país e o palácio fica em estado de abandono, até ser vendido.

A história de Beckford se confunde com a história do paisagismo e da arquitetura. Por isso acreditamos que Poe a conhecia e a admirava. Desse modo, não é de se duvidar que, conhecendo as histórias de Beckford e *Fonthill Abbey*, conhecia também a daqueles que fizeram parte delas, como o pintor paisagista William Stockdale, o botânico William Neville e o mestre jardineiro James Burt. Foram eles que, a mando do novo proprietário daquele palácio onde Beckford havia estado, em Portugal, *Sir* Francis Cook, recriaram o parque conforme o modelo idealizado por Beckford: "[...]com caminhos sinuosos por entre ruínas, recantos, cascatas e lagos", modificando-o "[...] propositadamente de forma a constituir uma ruína romântica. " (PIRES, 1985, p. 10). A construção de pedra integrava-se perfeitamente aos arranjos introduzidos ali pelos homens de gênio. Ainda conforme Pires (1985, p. 12), "[...] o jardim romântico com as cascatas e ruínas que Beckford criou em Monserrate, e de que ainda podemos ver vestígios, integra-se no interesse pela jardinagem que o acompanhou também durante toda a vida. "

Intensificam-se agora as possibilidades de passagem do plano referencial que havíamos proposto para o plano icônico propriamente dito. Consideramos a criação de *Fonthill Abbey* como a criação de uma tela, em cuja espacialidade pesam as escolhas de tons e a força com que o pincel é declinado. Mediante esses apontamentos os signos vão ganhando contornos na tessitura de *The Domain of Arnheim*.

O modelo arquitetônico-paisagístico de Beckford é tomado como índice para a escrita de *The Domain of Arnheim*. A suntuosidade e a monumentalidade de *Fonthill Abbey* não só servem de matéria para o conto, elas são, sobretudo, refrações do próprio caráter monumental deste. Edgar Allan Poe "ata pontas" ao recuperar a relação entre

arquitetura, pintura e paisagismo e funde esses elementos na escritura de *The Domain of Arnheim.* Mais adiante, outra referência à arquitetura se mostrará com teor semelhante à mostrada por *Fonthill Abbey*.

É possível recuperar as histórias de William Neville, James Burt e J. C. Loudon nas seguintes passagens de *The Domain of Arnheim:* a 1ª na voz do narrador, que se encerra com a marcação textual feita com dois pontos [:]: "No correr da discussão, meu amigo citou algumas passagens dum escritor a respeito de ajardinamento-paisagístico, cuja contribuição, no estudo do tema, era tido como valiosa: "[221] (POE, 1965, p. 642). A 2ª se dá a partir dos dois pontos, quando começamos a ouvir a voz do escritor que trata do ajardinamento-paisagístico. A voz pode ser tomada, sem perigo de se incorrer em riscos, como uma voz plural, ou seja, o *escritor* (anônimo) mencionado pelo narrador é metonímia de William Neville, William Stockdale, James Burt, J. C. Loudon e do próprio William Beckford, que escreveu, em específico, sobre o ajardinamento-paisagístico de *Fonthill Abbey*[222]. Ouve-se, desse escritor pluralizado, o seguinte comentário:

> Diga-se o que se disser contra os abusos da jardinagem-paisagística artificial, o certo é que uma mistura de pura arte, no cenário do jardim, acrescenta-lhe grande beleza. Isto é em parte agradável olhar pela exibição da ordem e do desenho, e em parte, moral. Um terraço com uma velha balaustrada coberta de musgo evoca imediatamente à vista as belas formas que passaram por ali nos dias de antanho. A menor exibição de arte é prova de cuidado e de humano interesse.[223] (POE, 1965, p. 643).

Por meio desse discurso pluralizado não ouvimos, ou melhor, não vemos um arranjo plástico resultante do cruzamento de olhares sobre a Arte?! O escritor virtualizado e citado por Ellison, o protagonista do conto, ainda faz menção ao gótico doméstico ao lembrar da sua relação com a arquitetura elisabetana inglesa. (POE, 1965,

---

[221] "In the course of discussion, my friend quoted some passages from a writer on landscape-gardening who has been supposed to have well treated his theme: [...]". (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[222] Cf. o artigo escrito por William Beckford em: **The Ghotic Revival 1720-1780**, intitulado *Life at Fonthill.1807-1822.*

[223] "Whatever may be said against the abuses of the artificial landscape -- gardening, a mixture of pure art in a garden scene adds to it a great beauty. This is partly pleasing to the eye, by the show of order and design, and partly moral. A terrace, with an old moss -- covered balustrade, calls up at once to the eye the fair forms that have passed there in other days. The slightest exhibition of art is an evidence of care and human interest." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

p. 642-3). Mas, ele o faz somente para negá-lo, pois a inscrição temporal de *Fonthill* – referência com enorme força significativa – se dá, historicamente, entre os anos de 1720 e 1870. Nessa época está em voga o *Ghotic Revival*, adotado e difundido por toda a Inglaterra por William Beckford. Entretanto, nesse espaço de tempo, naquele país, ainda se falava e se aplicava a estética palladianista[224], caracterizada pela simetria e pela regularidade.

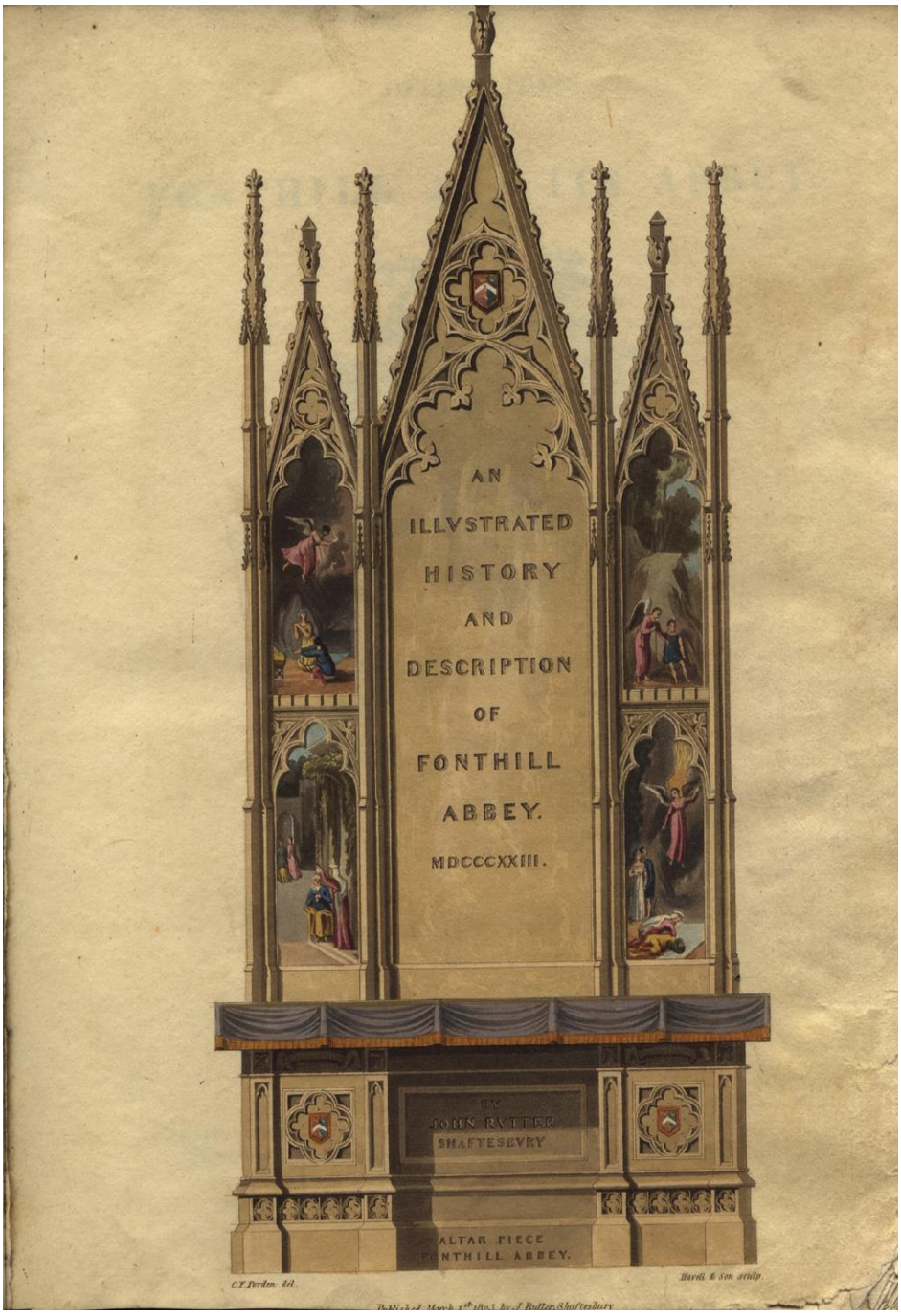
Na contramão da proposta do gótico surge o neogótico, que concebe a construção sob a orientação de certa irregularidade, o que termina por acarretar efeitos arquitetônicos insólitos e surpreendentes, bem ao gosto de Edgar Allan Poe. Ao nos depararmos com a "arquitetura" do conto *The Domain of Arnheim* percebemos a troca irônica realizada por seu autor, mais uma de suas pistas que devem ser decifradas.

Retomemos, então, a ideia de que o conto reflete metaforicamente a arquitetura de *Fonthill Abbey*. Queremos dizer (e foi preciso dizer muitas outras coisas para chegarmos até essa constatação) que o conhecimento da proposta neogótica atravessa toda a estrutura de *The Domain of Arnheim*. Podemos inferir, por fim, que adentrar no conto é o mesmo que adentrar aos domínios de *Fonthill Abbey*, tanto pela sua suntuosidade formal quanto pelos mistérios e insólitos que o seu conteúdo nos prepara.

As imagens que seguem até a página 266 foram extraídas do livro *Delineations of Fonthill Abbey*, de John Rutter, publicado em Londres, no ano de 1823. O livro é composto por seis capítulos e três apêndices os quais descrevem, de forma minuciosa, *Fonthill Abbey*. As ricas descrições coadunam com também ricas ilustrações do domínio.

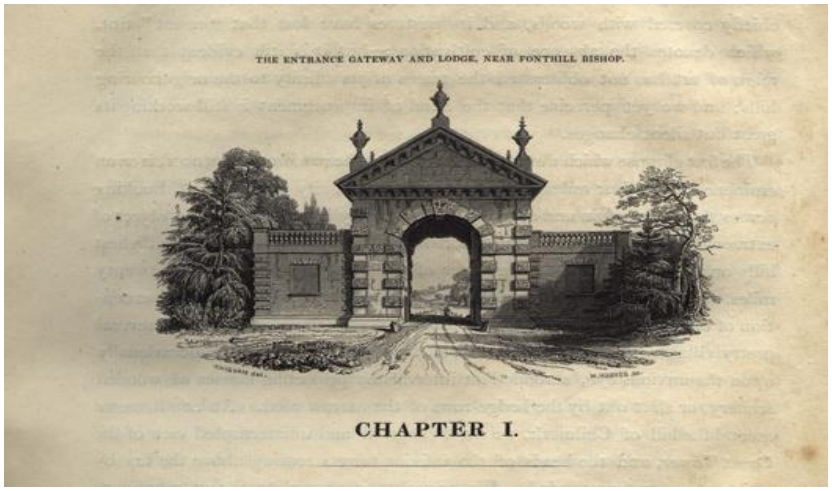
[224] Referente a Andrea Palladio, arquiteto que concebeu e elevou o estilo gótico ao seu mais alto patamar.

Fig. 76. Frontispício do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



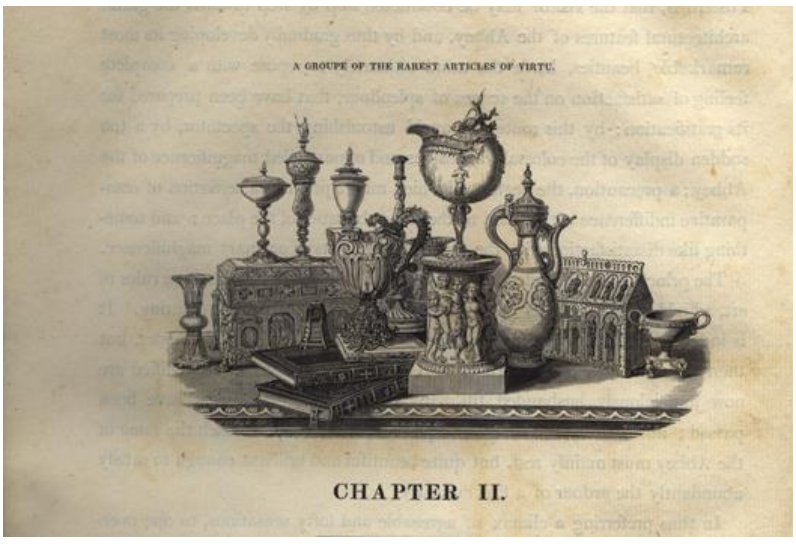
No capítulo I, intitulado *The Approaches*, John Rutter apresenta a abordagem proposta na obra. As demais páginas deste capítulo são dedicadas a uma descrição rápida e muito geral das aparências que se apresentam ao viajante. Ainda são apresentados pontos de partida para se chegar ao domínio: Londres, Bath e Shaftesbury. Todas as características peculiares da paisagem também são apresentadas no capítulo I.

Fig. 77. Ilustração de abertura do 1º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



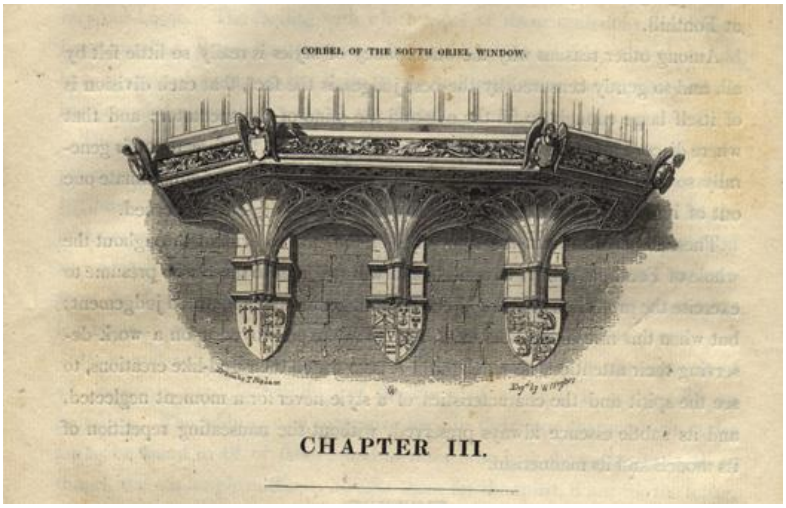
No capítulo II, intitulado de *The Interior*, há a descrição do interior de *Fonthill Abbey* com tudo o que de mais precioso ali existe. Há também uma pressuposição acerca da reação do visitante ao adentrar na Abadia de Fonthill; este, provavelmente, irá se surpreender com as pretensões modestas de entrada. Entretanto, as suas expectativas serão satisfeitas assim que se deparar com a prataria, a rica decoração e as pinturas cuidadosamente afixadas às paredes.

Fig. 78. Ilustração de abertura do 2º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



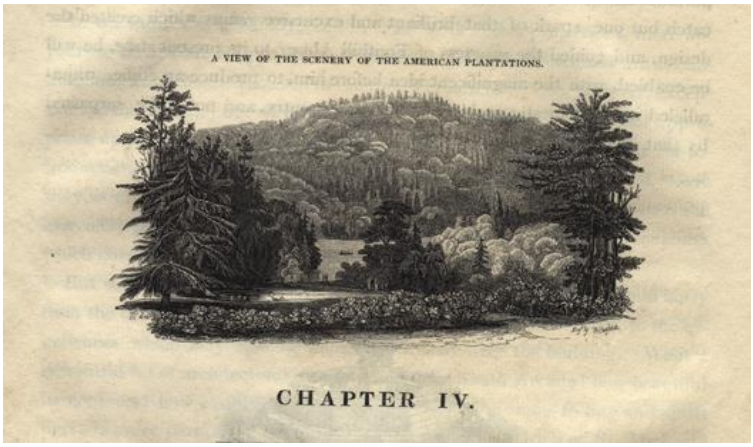
No capítulo III, cujo título é *The Exterior*, há uma reflexão sobre as formas gerais do exterior da abadia de Fonthill. O autor examina as pretensões impostas para o caráter de uma composição arquitetônica. Ele adverte que a apreciação pode ser realizada com propriedade após a contemplação a partir de certa distância. Segue-se um levantamento exato dos nomes, designações, relações e posições das várias partes, e uma discussão acerca dos méritos ou deméritos da composição.

Fig. 79. Ilustração de abertura do 3º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



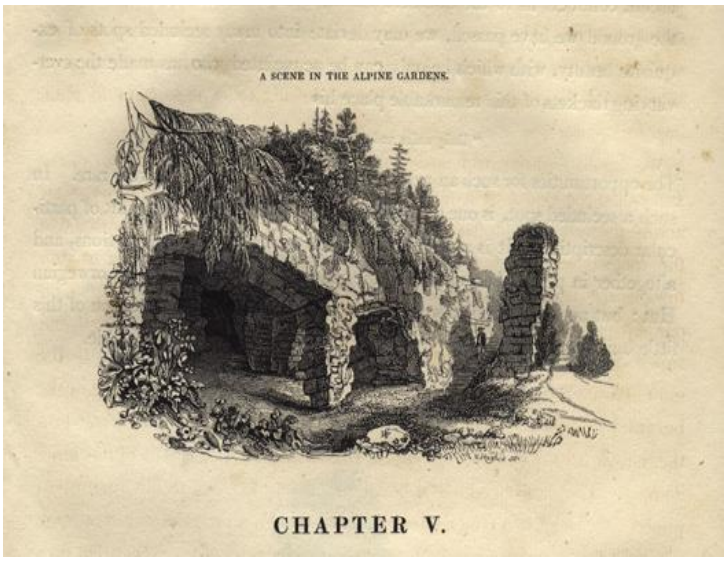
No capítulo IV, *Walk within the Barrier* é narrado um passeio pelos jardins internos da Abadia. Nesse capítulo é promovida uma reflexão filosófica acerca da paisagem natural e sobre questões de ponto de vista, perspectiva, história e intervenção do homem na natureza.

Fig. 80. Ilustração de abertura do 4º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



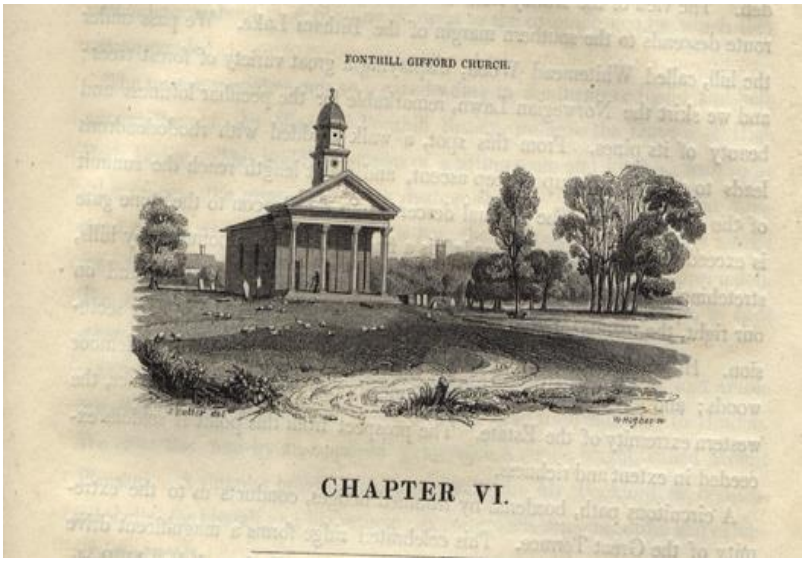
No capítulo V, Walk *without the Barrier* há o relato de uma caminhada pela abadia de modo a contemplar o que se preservou da antiga arquitetura, antes de Fonthill ser erguida (o que, naturalmente, poderá provocar mudanças o ponto de vista do visitante). O visitante adentra a um cenário muito diferente do anterior. É promovida, nesse capítulo, em função do estado das ruínas e do que elas significam para Fonthill, uma reflexão acerca do caráter da arte e de sua determinação para a formação da memória de um povo.

Fig. 81. Ilustração de abertura do 5º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



Finalmente, no capítulo VI, *Ride through the Domain*, é destacada a grande extensão da propriedade de Fonthill, o que torna impossível, a qualquer visitante ocasional, formar uma ideia das muitas situações pitorescas e perspectivas magníficas oferecidas pelo domínio. Há, no entanto, alguns pontos de notável beleza combinados, selecionados pelos proprietários para que sejam conhecidos num passeio, que, com um pouco de esforço, pode ser realizado em poucas horas.

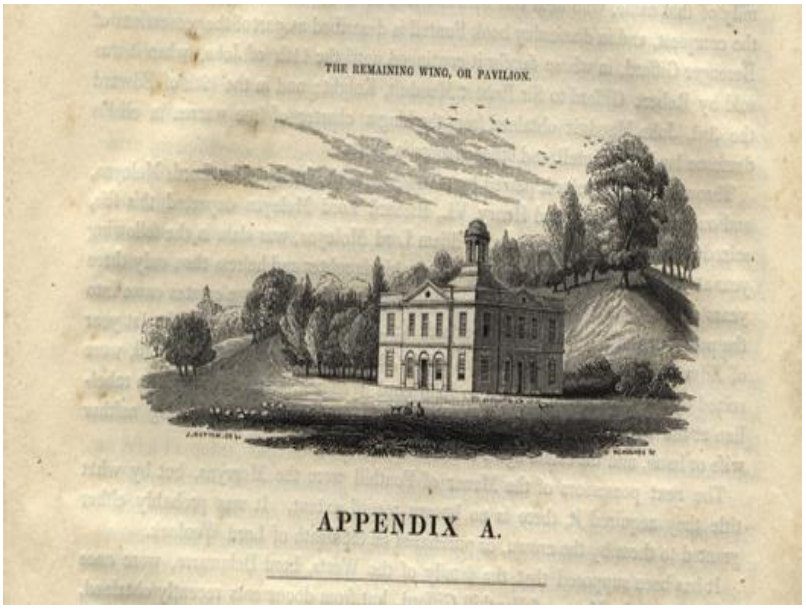
Fig. 82. Ilustração do 6º capítulo do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



.

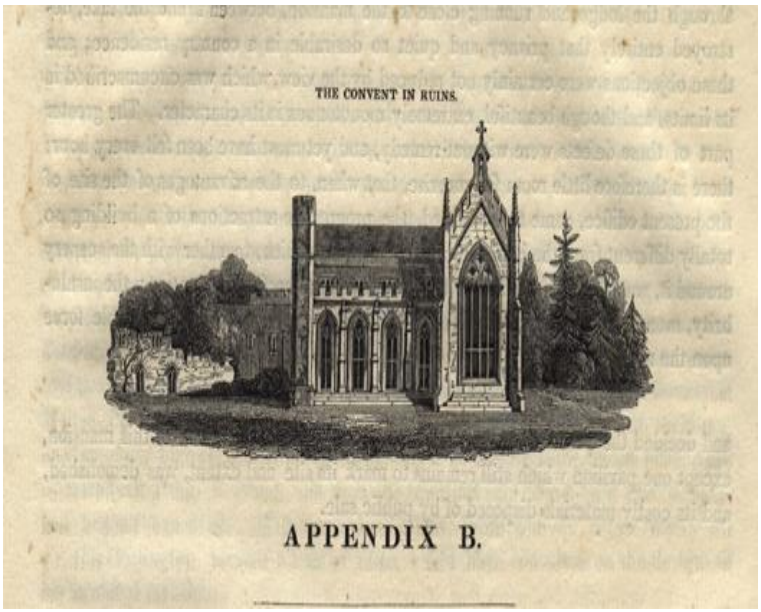
No apêndice "A" nos é apresentada a história que antecede a criação de *Fonthill Abbey: Historical Notices of the Manor of Fonthill Gifford: and of the former mansions.*

Fig. 83. Ilustração do Apêndice *A* do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



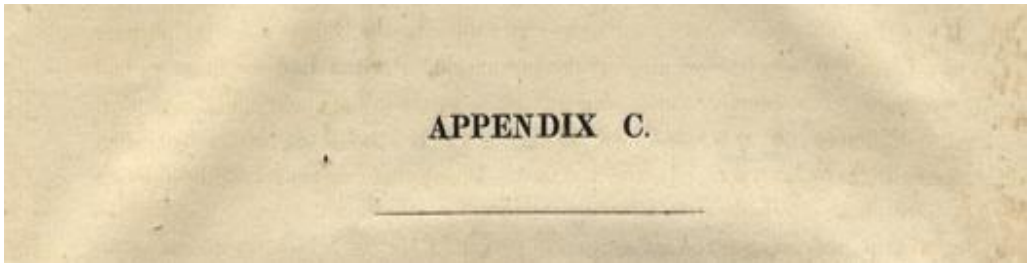
No apêndice "B" tomamos conhecimento da fundação e do progresso da mansão: *Memoranda of the Origin and Progress of Fonthill Abbey.*

Fig. 84. Ilustração do Apêndice *B* do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



E no apêndice "C", *Genealogical Tables*, há a apresentação da árvore genealógica de William Beckford.

Fig. 85. Ilustração do Apêndice *C* do livro de John Rutter, *Delineations of Fonthill Abbey* (1823).



Toda a complexidade arquitetônica de *Fonthill Abbey*, revelada nos escritos de John Rutter, ressurge em *The Domain of Arnheim* na forma de um palimpsesto. Ele parece lançar um eco de sua existência por meio de um autor implícito que entende de poesia, jardinagem e paisagismo. É assim que nos vem a figura de John Rutter ou mesmo a de William Beckford, como a de:

> Um poeta que tivesse recursos pecuniários bastante incomuns poderia, se mantivesse as necessárias ideias de arte e cultura, ou como diz nosso autor, de interêsse, saturar tanto seus esboços, a um só tempo, da extensão e da novidade da beleza, que transmitiria o sentimento de interferência espiritual. Vê-se bem que, alcançando tal resultado, êle

> asseguraria todas as vantagens de um interesse ou *intenção*, embora libertando sua obra da austeridade ou do tecnicismo da *arte* mundana.[225] (POE, 1965, p. 643-4).

Com sua complexa arquitetura o conto nos impele a adentrá-lo. Devemos nos aventurar por suas avenidas de linguagem, por seus enormes terraços e suntuosos jardins de palavras.

A 4ª instância de *The Domain of A*rnheim preparou o leitor, de modo consistente, para o deslocamento de fronteiras e de molduras referentes à arquitetura e ao paisagismo. Pelos índices que se encontram na 4ª instância será possível transmutar a imagem temática de jardim, a ser detalhada na 5ª parte, de forma minuciosa, para uma imagem poética, cujos conteúdos realizam um trânsito do plano simbólico ao metafórico. Isso também nos possibilitará realizar outro deslocamento, que, por sua vez, permitirá a compreensão do procedimento de escrita de *The Domain of Arnheim* como similar ao procedimento da pintura, conforme veremos mais adiante.

Fig. 86. Quadro representativo do Plano de Avaliação da 5ª parte do conto.

INSTÂNCIA V	
5ª INSTÂNCIA NARRATIVA/5ª parte do conto	**PLANO DA AVALIAÇÃO**
POSIÇÃO DO NARRADOR	• o narrador, agora, apresenta as seguintes construções discursivas que revelam The Domain of Arnheim: a) a primeira etapa em que somente é descrita a paisagem, com verbo na voz ativa, na 3ª pessoa do singular ou plural, com a maioria das construções no pretérito imperfeito, acompanhado da partícula *se* = índice de indeterminação do

[225] "A poet, having very unusual pecuniary resources, might, while retaining the necessary idea of art or culture, or, as our author expresses it, of interest, so imbue his designs at once with extent and novelty of beauty, as to convey the sentiment of spiritual interference. It will be seen that, in bringing about such result, he secures all the advantages of interest or design, while relieving his work of the harshness or technicality of the worldly art." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

sujeito (chegava-se, tornava-se, vestiam-se);

b) a segunda etapa, cuja narração começa com a entrada do visitante: maioria dos verbos flexionada no presente, 3ª pessoa do singular (avança, deixa) + construções com o verbo no presente, na voz ativa, acompanhado da partícula *se* = índice de indeterminação do sujeito (ergue-se, observa-se, debruçam-se).

No que chamamos de 5ª parte do conto ou de 5ª instância narrativa efetua-se um deslocamento discursivo por meio do qual o narrador passa, de modo laborioso e intenso, à descrição de *Arnheim.* O quadro acima sumaria as formações discursivas que estruturam a 5ª instância, que, por sua vez, encontra-se dividida em duas etapas: 1) a da descrição sumária da propriedade, sem a presença constante de um visitante, correspondente à formação discursiva que, no quadro acima, é apresentada em *a)*); e 2) a da descrição, com a presença constante de um visitante, correspondente à formação discursiva que, no quadro acima, é apresentada em *b)*).

A variação, ou melhor, a intercalação discursiva é, nessa instância narrativa, um recurso retórico que propicia uma distensão do ponto de vista, bem como das molduras formadas até aqui. O narrador, por sinal, já havia dito:

> Desisto de fornecer ao leitor qualquer concepção distinta das maravilhas que meu amigo realmente efetuou. Desejaria descrevê-las, mas sou desencorajado pela dificuldade da descrição e hesito entre o pormenor e a generalidade. Talvez o melhor caminho esteja em unir a ambos por seus extremos.[226] (POE, 1965, p. 644).

[226] "I despair of conveying to the reader any distinct conception of the marvels which my friend did actually accomplish. I wish to describe, but am disheartened by the difficulty of description, and hesitate between detail and generality. Perhaps the better course will be to unite the two in their extremes. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

Há, como pode ser notado, uma recusa, por parte do narrador. Entretanto, ela poderia ser considerada um *simulacro de recusa,* mais um dos efeitos irônicos, uma vez que embora se negue a fornecer a sua concepção do domínio, um pouco mais adiante, inicia um processo descritivo complexo, que não é menos do que fazer aquilo a que havia se negado.

O efeito *negar-fornecer* fundamenta uma troca de lugares e de pontos de vistas, fato que acarreta a elaboração de molduras outras para esse plano de avaliação. Isso quer dizer que, se até o momento anterior àquela passagem, o narrador limitava-se a contar as venturas de Ellison, desde a sua inclinação para as artes até o evento da dádiva que recebeu com a herança, depois dela o narrador virtualiza-se, mediante a intercalação discursiva, em *outro* e faz desaparecer a sua condição inicial e até mesmo a condição do próprio protagonista.

É necessário destacar ainda que o narrador, em outra ocasião, já havia intercalado à fala do protagonista a sua concepção de mímesis pictórica ao dizer que: "Não se encontram, em realidade, paraísos como os que esplendem nas telas de Claude."[227] (POE, p. 641) ou ainda "Quem presumirá imitar as cores da tulipa, ou aperfeiçoar as proporções do lírio dos vales? "[228] (POE, p. 641). A *mímesis* é vista sob o aspecto de sublimação do real num estado de extrema perfeição, unidade e beleza. Dizemos *aspecto de sublimação* porque o estado *afirmar para negar* continua em todo o conto, sendo este estado o que caracteriza a problematização entre natureza e cultura.

Desse modo, toda a composição discursiva, bem como a sua alternância, traz à exterioridade a função pictórica da escritura e coloca o leitor bem no centro da busca por *Arnheim*, quando o domínio passa a ser pintado como nas paisagens encantadas de Claude Lorrain e/ou Claude-Joseph Vernet. A respeito delas e a título de proporcionar o reconhecimento de suas técnicas, escolhemos do último pintor a série composta de quatro telas: *The Four Times of Day: Morning, Midday, Evening, Night*, toda composta no ano de 1757. Cada uma das telas, pintadas a óleo sobre placa de cobre, mede 29.5 X 43.5 cm.

---

[227] "No such paradises are to be found in reality as have glowed on the canvas of Claude. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[228] "Who shall presume to imitate the colors of the tulip, or to improve the proportions of the lily of of the valley? (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

Fig. 87. Claude-Joseph Vernet. *Morning, 1757. Óleo sobre placa de cobre,* 29.5 X 43.5 cm.



Fig. 88. Claude-Joseph Vernet. *Midday, 1757. Óleo sobre placa de cobre,* 29.5 X 43.5 cm.



Fig. 89. Claude-Joseph Vernet. *Evening, 1757. Óleo sobre placa de cobre,* 29.5 X 43.5 cm.



Fig. 90. Claude-Joseph Vernet. *Night, 1757. Óleo sobre placa de cobre,* 29.5 X 43.5 cm.



Claude-Joseph Vernet selecionou diversas condições climáticas e momentos do dia para explorar as condições da natureza. A experiência de visualização paisagística de Claude Vernet, compilada em *As quatro horas do dia:* Manhã, Meio-dia, Tarde e Noite, é emocionante. Como espectadores reagimos, atônitos, diante das diferentes imagens em que figuram as forças da natureza e em face da belíssima e exímia representação de cada imagem em cobre prateado.

Grandes mestres da pintura paisagística europeia do século XVII , como Claude-Lorrain e Salvator Rosa, foram determinantes para composição do estilo de Claude Joseph-Vernet . O pintor incorporou à sua sua técnica elementos utilizados por aqueles mestres e estabeleceu seu próprio estilo (distinto), que mais tarde foi amplamente imitado por outros artistas. Em *The Four Times of Day*, várias figuras são

inseridas em ambientes cotidianos, em determinados momentos do dia, com condições meteorológicas específicas.

Em *Morning* a água tranquila é envolta pela luz amarela e fresca do sol nascente; a co-existência desses elementos com o moinho rústico e a igreja clássica, e aliada ao trabalho dos pescadores estabelece um cenário de tranquilidade.

Em contraste com essa cena, medo e apreensão são sugeridas em *Midday*. A água é uma torrente, o céu é uma massa ameaçadora numa indefinição de cores que variam entre o azul, o roxo e o cinza; as árvores são sopradas ferozmente pelos ventos, e as figuras humanas inseridas nesse 'tempo' (em primeiro plano) são fustigadas por esses elementos e lutam contra eles.

Em *Evening* o templo arruinado é mostrado no cimo, à beira de um penhasco, ao lado de uma cachoeira. Abaixo estão, classicamente representadas, as mulheres que, com suas vestes drapeadas, banham-se em águas rasas. O artista, nesse momento, sugere uma paraíso clássico, onde a paisagem é aquecida pela áurea luminescência do sol poente .

No entanto, uma escuridão estranha é sugerida em *Night*, quando o luar perfura as nuvens e reflete brilhante na superfície da água, lançando seus raios sobre o farol. Embora as figuras continuem com suas atividades – cozinhar e pescar – a escuridão e quietude sugerem uma ameaça.

O relato acima poderá contribuir para a compreensão da 5ª instância narrativa. É importante salientar que o conteúdo simbólico da série muito nos servirá para compreendermos a técnica empregada por Claude Vernet: a pintura a óleo sobre placa de bronze prateado, a despeito do conteúdo simbólico veiculado na descrição das paisagens. O efeito da técnica é manifestado no discurso pictural do narrador de *The Domain of Arnheim*, aliás, o discurso, nessa instância, é um discurso sobre técnica, metaforizado na prática de um pintor.

Nesse sentido, acreditamos ser possível considerar, conforme o que propõe Uspênski (1973, p.11), em *A Poetics of Composition. The Structure os the Artistic Text and Tipology o f a Compositional Form*, que, nessa instância narrativa ou 5ª parte do conto, a narração está vinculada a um ponto de vista a partir do qual a narração é responsável por nortear, como num trabalho de arte pictórica, a ordenação visual sobre a imagem verbal inserida num determinado espaço.

A postura do narrador incita o leitor, agora, a posicionar o olhar sobre a estrutura textual considerando não somente seus aspectos linguísticos, mas as nuances que saltam da organização desses, o que exige um exercício espiritual fenomenológico-perceptivo, responsável por provocar mudanças no estado das "coisas" (escritura e pintura), ou ainda a intercalação entre os estados dos sistemas distintos. Ocorre que o sistema aferente (centrípeto), o texto[229], reclama para si movimentos de outro sistema (centrífugo) capazes de criar o efeito plástico inerente aos domínios da pintura. Assim, a técnica empreendida nas pinturas, por Claude Vernet ou por Claude Lorrain, passa a figurar sob o conteúdo linguístico do conto e, de um movimento a outro, manifesta-se como técnica de escritura.

Assim, toda a instância narrativa (a 5ª parte do conto) é coberta por tons luminosos como o prata, o cobre e o dourado; sobre ela incidem os raios de sol que caracterizam *The Domain of Arnheim* como escritura-pintura. Desse modo, a macroestrutura do conto, e este é o grande nó metafórico, alterna um discurso entre natureza e cultura estruturado em três metáforas matrizes: *The Domain of Arnheim* (o jardim-paisagem) = poesia = *arquitetur*a = *pintura.* Arquitetura e pintura são os princípios metafóricos que, no conto, orientam o princípio poético. A propósito dessa constatação, é exemplar a fala do protagonista, ela assegura a nossa afirmação:

> Na mais inculta das solidões, na mais selvagem das cenas da natureza pura, existe, aparente, a arte de um criador. Tal arte, entretanto, só é aparente à reflexão; de modo algum tem a fôrça óbvia de um sentimento. Suponhamos agora que êsse senso da intenção do Onipotente *seja diminuído de um passo*, seja introduzido entre algo como a harmonia ou a consistência e o senso humano de arte forme um intermédio entre os dois; [...].[230] (POE, 1965, p. 644. Grifos do autor).

[229] Nessa relação o conto traz para o seu interior, de modo referencial, a pintura de Claude Vernet e lança para fora de si uma imagem metafórica que se desloca do conteúdo simbólico referente e projeta a sua extensão procedimental de modo a relacioná-la com a escrita literária.

[230] "In the most rugged of wildernesses -- in the most savage of the scenes of pure nature -- there is apparent the art of a creator; yet this art is apparent to reflection only; in no respect has it the obvious force of a feeling. Now let us suppose this sense of the Almighty design to be one step depressed -- to be brought into something like harmony or consistency with the sense of human art -- to form an intermedium between the two: [...]. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

Vemos, por meio do excerto, a ação da cultura sobre a natureza, como numa passagem de um estado a outro. No conto, essa ação é metaforizada por uma passagem estrutural: passa-se, portanto, nessa instância a outro sistema, e isso é, de fato, esclarecedor: se na instância IV há a referência à arquitetura de *Fonthill Abbey*, a qual foi tomada como metáfora da escritura do conto, agora, na 5ª instância, o domínio metafórico é outro: o da pintura.

Com base na síntese apontada logo no início, no quadro representativo da 5ª instância, veremos como se comporta a representação pictural da escritura nas duas subpartes que compõem a referida instância. A estrutura pode ser compreendida, a nosso ver, a partir de Percy Lubbock (*apud* VAN ROSSUM-GUYON, s.d., p. 27), como dois modos de apresentação do mundo ficcional: a *cena* e o *sumário*. Na primeira subparte aplicamos o conceito de *cena* e, na segunda, aplicamos o conceito de *sumário*. A primeira diz respeito, portanto, a uma apresentação dramática do conteúdo e a segunda refere-se a uma apresentação pictórica desse mesmo conteúdo. Assim, devemos entender que:

> Enquanto a representação panorâmica supõe um *autor onisciente* que sobrevoa o seu tema e o resume para o leitor, na apresentação cênica, como na dramática, o *autor está ausente*, e os acontecimentos são diretamente colocados perante o leitor. (LUBBOCK *apud* VAN ROSSUM-GUYON, s.d., p. 28).

Nas duas subpartes há o predomínio da descrição efusiva do espaço; não podemos negar essa peculiaridade a nenhuma delas. Contudo, no âmbito da primeira subparte ou do primeiro modo de narração (na 5ª instância), o narrador oferece um ponto de vista do lado de fora do quadro e de dentro da sua memória visual acerca de Arnheim.

É preciso lembrar que a maioria das construções oferecidas pelo narrador ocorre no pretérito imperfeito, o que produz uma distância considerável em relação à cena, e ainda: é o uso da partícula *se* o que ratifica esse ponto de vista.

> Chegava-**se** habitualmente a Arnheim pelo rio. O visitante deixava a cidade de manhã cedo. Até o meio-dia passava por entre margens de beleza tranquila e caseira, em que pastavam inúmeros carneiros com os flocos brancos salpicando o verde vivo dos prados ondulantes. Gradualmente a idéia do cultivo cedia lugar à da tarefa simplesmente pastoral. E esta vagarosamente se ia imergindo num sentido de retiro,

> e êste numa consciência de solidão.[231] (POE, 1965, p. 645. O grifo em negrito é nosso).

O viajante arquetípico (ou o narrador ensimesmado neste viajante?!) quer revelar a gênese mítica do poético por meio de uma situação narrativa figurativa. A chegada a Arnheim é homóloga à chegada à poesia ou à chegada ao poético, mais ainda, ao poético romântico[232], e não a um romântico poético[233]. Queremos dizer que a imagem resultante da descrição acena para o momento em que o Romantismo se efetiva no conto como em nenhuma outra passagem. Assim, as impressões causadas no observador pela visão de Arnheim [...] eram as de riqueza, tepidez, colorido, quietude, uniformidade, brandura, delicadeza, sutileza, prazer e um miraculosos cúmulo de cultura que sugeria sonhos de uma nova raça de fadas, trabalhadoras, experientes, magnificentes e difíceis de contentar. (POE, 1965, p. 647).

Nesse sentido, a representação de Arnheim é, a princípio, "[...] a adaptação do mito à natureza" (FRYE, 1973, p. 159), é a forma continente do poema. Vemos o poético, junto com o viajante, peregrinando por uma *Teoria dos Mitos* (cf. FRYE, 1973), e isso nos permite dizer que o conteúdo temático está arraigado nos mitos de primavera e, em consequência, às imagens de um jardim, o que serve de base para a organização do conteúdo metafórico – o corpo do poético sintetizado no conto – que se mostra para o leitor-visitante.

A escolha, na maioria das vezes, pelo pretérito imperfeito acentua o tempo do mito quando "Os volteios se tornavam mais freqüentes e intrincados, parecendo, às vêzes, voltar sôbre si mesmos [...]. "[234] (POE, 1965, p. 646). Esse é um recurso retórico afinado à ironia que nos faz perceber, por baixo da imagem simbólica e/ou mítica, o

---

[231] "The usual approach to Arnheim was by the river. The visiter left the city in the early morning. During the forenoon he passed between shores of a tranquil and domestic beauty, on which grazed innumerable sheep, their white fleeces spotting the vivid green of rolling meadows. By degrees the idea of cultivation subsided into that of merely pastoral care. This slowly became merged in a sense of retirement -- this again in a consciousness of solitude. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[232] Construído sobre imagens prosaicas, com alto teor simbólico.

[233] Construído sobre imagens metafóricas, com alto teor metalinguístico.

[234] "The windings became more frequent and intricate, and seemed often as if returning in upon themselves [...]. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

percurso realizado pela própria poesia ou pela concepção do poético no decorrer da história da evolução da Arte e da Cultura quando, em muitos momentos,

> O pensamento da natureza permanecia ainda, mas seu caráter parecia ter sofrido modificação; havia uma simetria, sobrenatural, uma uniformidade excitante, uma propriedade mágica nessas obras naturais. Nem um ramo seco, nenhuma fôlha morta, nem um seixo perdido, nem uma nesga de terra parda eram visíveis em qualquer parte.[235] (POE, 1965, p. 646).

Observa-se aqui a singularidade da condição narrativa em que as metamorfoses sofridas pelo narrador – ora ele é apenas um narrador na acepção menos complexa do termo, ora ele é um simples personagem que encarna o papel de visitante do domínio, ora ele assume a condição do protagonista, que não se fez poeta nem pintor, ora ele é autor implícito – complexizam a escrita do conto a sua distensão para o plano metafórico em que a função poética deve sobressair. Em qualquer uma das situações ou do complexo resultante da fusão delas percebe-se uma ação moduladora que revela um mundo esteticamente realizado de maneiras distintas, conforme Franz Stanzel (1984, p. 16).

Ao que chamamos de metamorfoses sofridas pelo narrador, Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 20) chama de "conjunto imponderável de oscilações que perfazem a técnica do autor" e Wayne Booth (1980, *passim*) denomina "retórica", termo que também deve ser entendido como um conjunto constituído por recursos e, entre os muitos, destacamos a ironia, pelos quais o autor se comunica com os seus receptores e impõe o seu universo ficcional.

Em se tratando de Edgar Allan Poe, a complexidade é tamanha que, sobretudo tendo em vista o exposto no início do parágrafo anterior, é bem possível considerar a coexistência de três situações narrativas distintas, as quais, segundo Stanzel (1984, p. 16), são classificadas de: 1) situação narrativa autoral; 2) situação narrativa de primeira pessoa; e situação narrativa figurativa (ou metafórica). A seguir, com o intuito de tornar mais clara a aplicação os tipos de situação narrativa propostos de Stanzel e verificar a coexistência a que aludimos, apresentaremos cada um dos tipos narrativos ao lado de

[235] "The thought of nature still remained, but her character seemed to have undergone modification, there was a weird symmetry, a thrilling uniformity, a wizard propriety in these her works. Not a dead branch -- not a withered leaf -- not a stray pebble -- not a patch of the brown earth was anywhere visible." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

fragmentos distintos[236] de *The Domain of Arnheim*. Cada grupo será representado por uma cor distinta.

1) A *SITUAÇÃO NARRATIVA AUTORAL*, corresponde àquela onisciência tradicional que possibilita ao narrador que ele emita comentários e interfira na matéria narrada; entretanto, nesse caso, ainda não é possível que escutemos sua voz como a de um autor implícito. Dito de outro modo, não há nenhuma perspectiva autoral. Ao contrário, a sua perspectiva, o seu ponto de vista em relação ao narrado são sempre externos; o lugar ocupado por ele, no plano da escrita, é um lugar tradicionalmente fictício tal como percebemos os lugares ocupados pelos demais personagens. Vejamos, ao lado, o espelho desta situação narrativa:

(O NARRADOR PONDERA ACERCA DO PROTAGONISTA SOBRE QUEM CONHECE TUDO)

"Algumas particularidades de sua antiga educação, ou da natureza de seu intelecto, haviam matizado, com o que se chama materialismo, tôdas as suas especulações éticas; e foi, talvez, essa inclinação que o levou a crer que, pelo menos, o mais vantajosos, senão o único, legítimo dos campos do exercício poético jazia na criação de novos modos de encanto puramente físico." (POE, 1965, p. 640).

2) NA *SITUAÇÃO NARRATIVA DE PRIMEIRA PESSOA* o narrador é também um personagem, pois narra a sua experiência, ainda rememorada, além de narrar aquela que ele vivencia em contato com as demais personagens do conto. A perspectiva que adota é a interna e o ponto de vista que oferece ao leitor é limitado, como podemos observar nos casos apresentados ao lado:

(O NARRADOR APRESENTA-SE INSERIDO NA EXPERÊNCIA DA BUSCA POR ARNHEIM AO LADO DE ELISSON)

"Chegamos afinal a um elevado planalto de admirável fertilidade e beleza [...]. " (POE, 1965, p. 645).

"Só no fim do quarto ano de nossa procura descobrimos uma localidade com que Ellison se confessou satisfeito. [...]". (POE, 1965, p. 645).

[236] Nesse caso, fez-se necessário extrapolar os limites do que chamamos de 5ª instância narrativa do conto.

3) NA *SITUAÇÃO NARRATIVA FIGURATIVA* (ou metafórica), o narrador desaparece por trás das personagens, que trazem, no caso, a sua máscara. O leitor tem, neste caso, a ilusão de ver o que lhe é apresentado por meio da consciência do protagonista ou dos demais personagens. O ponto de vista se expande de modo considerável, o que faz surgir inúmeras perspectivas para o narrado. O modo narrativo dominante é a apresentação cênica. Ao lado apresentamos, além do excerto de *The Domain of Arnheim*, um excerto de *Marginalia* (D. "M". E.) e de *O Princípio Poético* (O. P. P.). É somente pelo confronto entre eles que podemos verificar o modo como o narrador do conto assume a postura de autor implícito.

(DA VOZ DO NARRADOR SÃO OUVIDOS ECOS QUE DETERMINAM A VOZ DE OUTRO(S), SITUAÇÃO QUE NOS IMPEDE DE IDENTIFICAR COMO A VOZ DE ELLISON, O PROTAGONISTA, OU A DO AUTOR IMPLÍCITO, E QUE MODULA O PRINCÍPIO POÉTICO ADOTADO PELO AUTOR DO CONTO).

"Assim, sucedeu que não se tornou músico, nem poeta, se empregarmos este último termo em sua cotidiana acepção. Ou pode ter sido que negligenciasse tornar-se um ou outro, simplesmente por fidelidade à sua idéia de que a restrição da ambição é um dos princípios essenciais da felicidade na terra. Na verdade, não é possível que, se uma alta classe de gênios é necessariamente ambiciosa, os mais altos estejam acima do que se chama ambição? " (POE, 1965, p. 640).

"Parece que o gênio de ordem mais elevada vive uma constante hesitação, entre a ambição e o desprezo da ambição. Nas grandes inteligências, a ambição é apenas negativa. Luta, trabalha, cria, não porque seja necessário ultrapassar os outros, mas porque é insuportável vê-se ultrapassado, quando se tem o sentimento capacidade de não o ser. Não posso impedir-me de pensar que os maiores espíritos, os que mais consciência têm da vaidade das gloríolas humanas, se contentaram em permanecer mudos e desconhecidos. " (POE [D."M". E.], 1999, p. 170).

"Era um poeta, no sentido mais amplo e nobre. Compreendia, além disso, o verdadeiro caráter, a finalidade augusta, a suprema dignidade e majestade do sentimento poético. Sentia, instintivamente que a mais completa, senão a única, satisfação própria desse sentimento estava na criação de novas formas de beleza. " (POE, 1965, p. 640).

"Assim, embora de maneira bem superficial e imperfeita, tentei transmitir-vos minha concepção do Princípio Poético. Tem sido meu propósito sugerir que, enquanto esse Princípio é estrita e simplesmente a Aspiração Humana pela Beleza Suprema, a manifestação do Princípio é sempre encontrada em *uma exaltante emoção da alma*, completamente independente daquela paixão que é a embriaguez do coração, ou daquela verdade que é a satisfação da Razão. " (POE [O. P. P.], 1999, p. 97).

A respeito da *situação narrativa figurativa,* sendo essa a que mais nos interessa, o narrador, naquela que vimos chamando de 'primeira subparte da 5ª instância', assume a função de um autor implícito no que diz respeito, de modo especial, às inserções que fazem referência inegável à concepção de poesia de Edgar Allan Poe. É necessário considerar, nesse ponto que:

> [...] a *ótica* pertencente ao autor-implícito é muito mais ampla que o ponto de vista que ele empresta ao narrador. O ponto de vista dá ao leitor a ilusão de que há, no romance, uma lente específica e unívoca, por meio da qual o narrador vê o universo. Entretanto, se observarmos minuciosamente o desempenho do ponto de vista, concluiremos que ele *nunca* é constante, atingindo graus mais avançados de profundidade em alguns momentos, e em outros diminuindo sensivelmente sua percepção. Chamamos a atenção para este fato, pretendendo esclarecer que o ponto de vista está *à mercê* da *ótica*, que o movimenta segundo suas conveniências e propósitos. (DAL FARRA, 1978, p. 128. Grifos da autora).

Por mais inconstante que seja a atuação do autor implícito, cuja imagem, em *The Domain of Arnheim,* aparece representada num discurso de ilusão ou de mascaramento a respeito do poético, é possível consentir que a sua forma se mostra, conforme esclarece Wayne Booth (1980, p. 167), em situações dramatizadas de narração. Para evitar qualquer ambiguidade, Booth ainda esclarece que "[...] o autor real cria o autor implícito e narradores dramatizados". (1980, p. 167). Ainda em relação à *situação narrativa figurativa,* é por meio dos dois pares exemplificadores apresentados que conseguimos compreender a itinerância do princípio poético presente em *The Poetic Principle* e em *De Marginalia "Excertos"* para o contexto literalizado e dramatizado na voz do narrador que se metamorfoseia em autor-implícito.

Desse mesmo modo, e em situações semelhantes, vem à tona, por meio de construções que recuperam um princípio matemático para o poético presentes, sobretudo, em *The Philosophy of Composition* e *The Poetic Principle,* a imagem virtualizada do escritor, Poe, que passa a medir a composição de Arnheim assim: "A corrente dava mil voltas, de modo que em momento algum podia ser vista a sua superfície cintilante em distância maior de duzentos metros. "[237] (POE, 1965, p. 646). A passagem poderá ser ironicamente percebida pelo leitor em: 'a superfície da poesia

[237] 'The stream took a thousand turns, so that at no moment could its gleaming surface be seen for a greater distance than a furlong." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden,* 1847).

afundada em volteios mil não podia ser vista'. Ou como em: "Suas encostas desciam até a beira da água num ângulo de cêrca de quarenta e cinco graus e se cobriam, da base ao cume [...] de um vestuário das mais brilhantes flôres do pomar;[238] [...]. (POE, 1965, p. 646). A passagem poderá ser percebida pelo leitor sob a ótica da ironia como: 'o poético esteve envolto por floreios que o impediam de se manifestar como mímesis de construção'.

Todas essas evidências, que muitas vezes podem passar despercebidas pelo leitor, pois para apreendê-las, há de se fazer muito esforço, revelam a presença de uma atitude existencial, de uma "atitude antropológica" (cf. DURAND), de uma "disposição mental" (cf. JOLLES), de um "esquema imaginativo" (cf. MAURON) que atestam o exercício consciente do poético por Edgar Allan Poe: seja o poético desenvolvido pelo Poe contista, o desenvolvido pelo Poe ensaísta ou, ainda, pelo Poe de *The Raven* e *The Philosophy of Composition*.

O que resulta da juntura das faces que compõem o espírito do poeta-ensaísta-contista é também uma fusão de dados oferecidos pela sua inquietante natureza, pela própria *Natureza* e pela cultura. As proporções de cada um desses elementos são agenciadas pelo poético que, por sua vez, é regulado por um princípio ironicamente racional porque "[...] o sentimento [*poético*] não é afetação nem quimera. " [239] (POE, 1965, p. 641. A inserção em itálico é nossa).

À medida que nos apropriamos do sistema de relações que caracteriza a escrita de Poe, nos damos conta de que, conforme declara Wayne Booth (1980, p. 91), "[...] a percepção intuitiva de um todo artístico completo [...]" é, na verdade, resultante dessas intrusões as quais, se percebidas, permitem, segundo Françoise Van Rossum-Guyon (s.d., p. 30), recebermos as construções como efeitos retóricos responsáveis pela ironia.

Ainda sobre o caso da manifestação do autor implícito é esclarecedora a passagem que se segue:

---

[238] "[...] of the most gorgeous flower-blossoms;" (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[239] "[...] the feeling is no affectation or chimera." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

> Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. A nossa reação a seus vários compromissos, secretos ou a descobertos, ajudará a determinar a nossa resposta à obra. (BOOTH, 1980, p. 88).

Ademais é possível considerar, sob esse prisma, que em decorrência da atuação desse autor implícito "[...] as formas com as quais esse conteúdo mítico se organiza procedem do arcabouço da própria poesia" (FRYE, 1973, p. 104), fato que garante a passagem da camada temática para a metafórica.

Em síntese, o narrador atua como se, do fundo de sua memória, trouxesse à presença o espaço aonde Arnheim irá se manifestar. Ele age como quem prepara o cavalete e a tela para, somente depois, o pintor proceder ao ato da representação pictórica. Essa postura do narrador já antecipa, por conseguinte, uma postura igualmente complexa para o leitor que, em face do objeto artístico, deverá extrapolar o nível meramente linguístico e isso deverá se dar "gradualmente", "vagarosamente"...[240] (POE, 1965, p. 645).

Portanto, na primeira subparte, o narrador, distanciado, exige do leitor uma percepção generalizada do conteúdo. Ele age, nesse momento, como se passasse as vistas pela primeira vez sobre a superfície de um quadro e dele tivesse uma impressão geral. Eis aqui a característica central da narrativa na primeira subparte: generalização espacial. E, ainda que o narrador só rememore Arnheim, a sua intervenção é notável e, quanto mais intervém, mais o ato plástico de "contar" a localidade ou o efeito do poético se instaura.

Consideramos o complexo narrativo instaurado em *The Domain of Arnheim,* em especial àquele instaurado na 5ª instância de que vimos nos ocupando, como um "arquitetexto" (cf. GENETTE, 1986, p. 79), à medida que cada uma das formas resultantes das metamorfoses sofridas pelo narrador sobreleva e contém um certo número de caracteres simbólicos, fraseológicos e, sobretudo metafóricos que põem em evidência a amplitude e a complexidade (vale insistir nela) do conto.

Com vistas à noção de "arquitexto", admitimos que *The Domain of Arnheim* toma a forma de um constructo abstrato que concilia formas conceituais (poética,

[240] "[...] by degrees; slowly became [...]" (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

música, pintura, arquitetura) responsáveis pela ordenação textual para o que concorre, em grande medida, o narrador. Esse constructo conciliador, que é o conto, é regido por um cruzamento de ordens narrativas fundidas ao processo de representação e materializadas na atitude reflexiva acerca do objeto imitado e, por fim, balizadas em duas questões fundamentais: a) qual a natureza do objeto imitado? b) como esse objeto pode ser imitado?

Tendo em vista o apontado, consideramos possível classificar esta instância narrativa (a 5ª) seguindo o modelo da grafia[241] utilizada por Genette em *Introdução ao Arquitexto* (1986), como *narrativa-de-uma-ação-poético-plástica*, cujos domínios se dividem em quatro momentos ou categorias narrativas que se alternam e se fundem na totalidade do conto.

Em cada um dos modos ou categorias o narrador projeta uma moldura distinta. É conveniente evidenciar, contudo, que embora haja uma circularidade responsável pela fusão das categorias narrativas em *The Domain of Arnheim*, não há relação de dependência entre elas. Isso quer dizer, conforme Genette (1986, p. 87), que o "modo não inclui nem implica o tema, o tema não inclui nem implica o modo", [...]; mas os modos e os temas, ao cruzarem-se concluem e determinam a complexidade da arquitetura textual. Assim, o tema que se revela na imagem de jardim ou na arquitetura de um palácio como Fonthill deixa de persistir como coisa prática e passa, mediante o diálogo dramático do narrador com outras vozes, a funcionar como uma "atitude fundamental de enunciação", como o proposto por Gérard Genette, em *Introdução ao Arquitexto* (1986). Isso nos permite representar os quatro momentos narrativos numa escala de circularidade, conforme segue.

[241] O termo utilizado por Gérard **GENETTE** é: "narrativa-de-uma-acção-heróica". (1986, p. 87).

Fig. 91. Gráfico representativo da circularidade narrativa em *The Domain of Arnheim*[242].



À circularidade narrativa se acresce a problematização da mímesis. É necessário, por isso, tomar as metamorfoses sofridas pelo narrador como resultantes de uma reflexão sobre a escrita, como uma capacidade de recorrência a outros textos, a outros 'dramas' teóricos que eles possam revelar. À transformação disso tudo pela "repetição e pela diferença"[243], ao pôr em relação manifesta ou secreta *The Domain of Arnheim* com outros textos e, por isso, emular a natureza primordial da mímesis, atribuímos o conceito de "transcendência textual". (GENETTE, 1986, p. 97). Sobre esse conceito, Genette esclarece:

[242] O gráfico é de nossa autoria.

[243] Cf. o que Gilles **DELEUZE** aponta em *Diferença e Repetição* (2000).

> Chamo a isso a *transtextualidade* e nela englobo a *intertextualidade* [...], isto é, a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutro: a citação, ou seja, a convocação explícita de um texto ao mesmo tempo apresentado e distanciado por aspas é o exemplo mais evidente desse tipo de função, que comporta muitas outras. Acrescento ainda, sob o termo, que se impõe (sobre o modelo *linguagem/metalinguagem*), de metatextualidade, a relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta: [...]. (GENETTE, 1986, p. 97. Grifos do autor).

Esse princípio *transtextual*, materializado na voz do narrador de *The Domain of Arnheim*, seja sob qualquer modo narrativo que ele se manifestar, é simples, pois no conto há citações temáticas ou estruturais que o materializam. Para objetivar a afirmação podemos dizer: o tema do conto é o paisagismo, a jardinagem, e a sua estrutura é pictórica, pois o procedimento de escrita recupera técnicas da pintura. Ou, vale pensar ainda, que o motivo do conto-paisagem-pintura é romântico e o procedimento (o que mais interessa haja vista os escritos de Poe) é impressionista.

São citações manifestas de forma literal ou não, que recuperam os ensaios, outros contos, outras materialidades simbólicas como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, o paisagismo, sendo esta última a mais temática de todas, posto que em todas as instâncias nas quais dividimos a narrativa há referências ao jardim ou à tarefa de interferência na natureza. A propósito, é bom relembrar, o título completo do conto é *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden.* Este fecho, por mais comum que possa parecer, deverá nos servir de porta de entrada para a segunda subparte da 5ª instância.

Na segunda subparte, o narrador oferece um ponto de vista do *lado de dentro* do quadro e de dentro da sua memória visual de Arnheim, e para tanto não utiliza mais construções no pretérito. Todas as construções narrativas a partir de agora se mostram no presente: "Mas aí o viajante *deixa* o barco que o trouxe de tão longe e *desce* num leve bote de marfim, colorido de arabescos em vermelho vivo, por dentro e por fora".[244] (POE, 1965, p. 647. Grifos nossos).

O tempo da narração, na 2ª subparte da 5ª instância, atualiza o estado do poético sob uma perspectiva simbólica e, por isso, irônica. Para adentrar Arnheim é necessário

[244] "But here the voyager quits the vessel which has borne him so far, and descends into a light canoe of ivory, stained with arabesque devices in vivid scarlet, both within and without." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

adentrar "no metafórico", o que se consegue com a suspensão das referências simbólicas. O lugar do leitor e/ou do viajante é o lugar de um personagem dramático!

A respeito disso, Poe (1999, p. 113), em *The Philosophy of Composition*, ao se referir ao leitor, atesta a tendência arraigada no modo simbólico com que tende a receber *The Raven:* para o poeta, o leitor tem a intenção de transformar *The Raven* num "emblema de recordação dolorosa e infindável" (*E o Corvo disse: "Nunca Mais"!*), fundada na perda da mulher amada. Para adentrar ao poético é necessário escapar, segundo o poeta, do excesso de sentido sugerido, pois este é apenas subcorrente do tema. Para adentrar *Arnheim* é necessário suspender os excessos de sentidos que trazem ao espírito um transcendental jardim, ainda que o "Paraíso de Arnheim" irrompa à vista "sustentando-se por um milagre, no meio do ar". (POE, 1965, p. 649). É necessário, antes, resgatar o sentido de ironia que fundamenta toda a escritura do conto.

A figuratividade plástico-simbólico-descritiva que se dá quando do encontro com The *Domain of Arnheim* em muito lembra a consciência romântica dos pintores da Escola do Rio Hudson. Thomas Cole, que é considerado o fundador da Escola Rio Hudson, também veio a ser reconhecido como um pintor de paisagens romântico, de grande importância para a cultura americana, comparável ao que John Constable é para a Inglaterra, ou Caspar David Friedrich para a Alemanha (NOBLE, 1997, p.38). Cole se estabeleceu nos Estados Unidos a partir do ano de 1818. Da Inglaterra, o pintor trouxe para suas pinturas as visões apresentadas por John Constable e William Turner que, por sua vez, já apresentavam em suas pinturas características das técnicas e motivos do pintor francês Claude-Lorrain, considerado o pai do paisagismo romântico. (NOBLE, 1997, p.33).

A Escola do Rio Hudson ergueu-se e ganhou fama nos Estados Unidos, entre 1825 e 1879, pelas tintas de um grupo de pintores da paisagem americana[245]. Os pintores dividiam entre si um forte sentimento de orgulho nacional, bem como o interesse em celebrar a beleza natural (vista pelo grupo como única) encontrada nos Estados Unidos, em fase anterior ao processo de industrialização.

[245] Entre tantos participantes da Escola do Rio Hudosn, citamos: Athur Parton, Asher Brown Durand, William Trost Richards, George Inness, Jasper Francis Cropsey, Wothington Whittredge.

Selecionamos a conhecida sequência de Thomas Cole, *The Voyage of Life* (1842)[246], formada por quatro telas. A elaboração plástica de Thomas Cole na série formada pelas quatro telas – Infância, Juventude, Maturidade e Velhice – indica também um forte componente literário e moralizante, em cuja base está natureza que se apresenta vinculada à imaginação criadora do pintor. Como resultado disso tem-se uma unidade plástica complexa e simbolicamente estável, que materializa o desejo utópico de pertencer a um lugar perfeito, à Terra da Promissão, a Arnheim.

Antes, contudo, havemos de considerar que as imagens que recuperam e avivam os mitos, como o milenar Paraíso ou a Terra Prometida, sempre apelam para o paradigma natural de um espaço em meio à natureza. Este espaço é privilegiado pelos bons ares e frutos oferecidos pela terra ao homem que quer encontrar-se num estado de perfeita integração com as forças que emanam desse lugar. O que o sujeito adâmico procura resgatar é a comodidade perdida; ele carece de ser reintegrado ao Paraíso; os deslocamentos extremos orientados pela perspectiva nostálgica marcam a produção romântica mediante a localização das questões humanas reais numa região sacralizada pelo ideal. (McGANN, 1983, p.111). A crença de que as categorias transcendentais podem oferecer um solo permanente para a cultura suporta uma formação ideológica do período que quer ocultar as contradições das relações sociais. (McGANN, 1983, p.134).

As ilusões fundamentais organizadas sob a ótica do Romantismo são responsáveis por manter sua credibilidade duradoura, persistente, uma vez que localizam as demandas, necessidades e desejos dos seres humanos num espaço ideal. Em cada uma das telas da série *The Voyage of L*ife há uma especificidade simbólica que sustenta essa ideia, conforme veremos.

Na primeira tela, *Childhood* (1842), o viajante arquetípico, ainda uma pequena criança, sai das profundezas de uma caverna guardado por um ser de luz, seu protetor. O pequeno viajante lança-se no desconhecido atraído pela claridade, pelo colorido do céu e da vegetação do mundo novo que se descortina para além do aconchego do espaço conhecido da montanha (caverna), um espaço análogo ao espaço uterino.

[246] Em nossa dissertação de mestrado tivemos a oportunidade de discorrer com maior especificidade acerca da sequência completa *The Voyage of Life*, de Thomas Cole. Alguns entre os aspectos discutidos encontram-se reiterados neste texto.

Fig. 92. *The Voyage of Life:* ***Childhood.*** Óleo sobre tela, 1,34 m. X 1,95 m. Thomas Cole**,** 1842.



Há uma dualidade, por si mesma paradoxal, representada na tela pelos dois espaços: o espaço de dentro da montanha (espaço conhecido – porém, escuro ou pouco iluminado) e o espaço localizado do lado de fora da montanha (espaço desconhecido – claro e desejado). Esta primeira tela dá início à sequência representativa do modelo de conflito resultante da chegada ao espaço desconhecido, ao espaço do medo. Em *Childhood*, além do símbolo *caverna*, as representações da infância estão associadas a um conjunto simbólico mais extenso, marcado, além da luz do sol, pela presença das flores de lótus[247] dispostas no curso do rio da vida. Esta flor é o símbolo da expansão

[247] "Olhada com respeito e veneração pelos povos orientais, a flor de lótus é frequentemente associada a Buda, por representar a pureza emergindo imaculada de águas lodosas. No Japão, por exemplo, esta flor é tão admirada que, quando chega a primavera, o povo costuma ir aos lagos para ver o botão se transformando em flor.
O significado original desse simbolismo pode ser visto pela semelhança seguinte: Tal como a flor do lótus cresce da escuridão do lodo para a superfície da água, abrindo suas flores somente após ter-se erguido além da superfície, ficando imaculada de ambos, terra e água, que a nutriram - do mesmo modo a mente, nascida no corpo humano, expande suas verdadeiras qualidades (pétalas) após ter-se erguido dos fluidos turvos da paixão e da ignorância, e transforma o poder tenebroso da profundidade no puro néctar radiante da consciência Iluminada (Bidhicitta), a incomparável jóia (Mani) na flor de lótus (Padma). Assim, o Arahant (santo) cresce além deste mundo e o ultrapassa. Apesar de suas raízes estarem na profundidade sombria deste mundo, sua cabeça está erguida na totalidade da luz. Ele é a síntese viva do mais profundo

espiritual, do sagrado, do puro, portanto, da infância original da humanidade. Para a pequena criança, acompanhada de perto pelo ser de luz, não há perigo, não há dificuldades que não possam ser superadas. O que há é energia criadora que flui dela e para ela como a água do rio flui para a abóboda celeste que a partir de agora se anuncia.

O pequeno menino cresce e suas aspirações se intensificam. A segunda tela da sequência, *Youth*, traz agora o mesmo viajante já crescido, na puberdade. Sigamos o percurso do viajante e observemos o momento em que, no horizonte, a cidade aberta e universal surge branca e livre das manchas do passado. Na imagem "[...] figura a beleza romântica da imaginação juvenil, quando a mente se eleva para o magnífico antes que a experiência ensine o que é o real". (COLE *apud* NOBLE, 1997, p.145).

Fig. 93. *The Voyage of Life:* ***Yuoth.*** Óleo sobre tela, 1,62 m. X 2,24 m. Thomas Cole, 1842.



e do mais elevado, da escuridão e da luz, do material e do imaterial, das limitações da individualidade e da universalidade ilimitada, do formado e do sem forma, do Samsara e do Nirvana.
Se o impulso para a luz não estivesse adormecido na semente profundamente escondida na escuridão da terra, o lótus não poderia se voltar em direção à luz. Se o impulso para uma maior consciência e conhecimento não estivesse adormecido mesmo no estado da mais profunda ignorância, nem mesmo num estado de completa inconsciência um Iluminado nunca poderia se erguer da escuridão do Samsara.
A semente da Iluminação está sempre presente no mundo, e do mesmo modo como os Budas surgiram nos ciclos passados do mundo, também os Iluminados surgem no presente ciclo e poderão surgir em futuros ciclos, enquanto houver condições adequadas para vida orgânica e consciente. "

*Texto transcrito *ipsis litteris* de http://www.viacapella.com.br/portal/lotus.htm. Acesso em: 23/05/2015.

O jovem irá agora conduzir o barco da vida; ele assume o controle da embarcação com a confiança própria dessa fase. O viajante arquetípico que continua a viagem de busca da cidade aberta e universal agora se despede do ser de luz. Ele não fará mais a viagem dentro do barco, junto do viajante. A correnteza do rio encaminha o jovem para a chegada. No entanto, a cidade que se projeta no horizonte está ainda muito distante. Ele irá alcançá-la? O ser de luz aponta a visão magnífica para o viajante que se lança destemido e confiante na sua busca. A confiança remanescente da infância ainda o acompanha. O entusiasmo do jovem é marcado pela sua postura ereta dentro do barco. Ao longe, um casario branco e imaculado paira no céu adornado por uma luz branca e brilhante que representa as ambições e os sonhos do homem jovem. Assim, a paisagem evocada vai da terra para o céu. Tem a verticalidade das imagens utópicas que se elevam das mais terrestres e aquáticas profundezas até a morada que surge no centro celeste. A arquitetura que surge ilustra a verticalidade do espírito humano em sua necessidade por imagens de ascensão. O rio de águas claras parece levar o jovem direto para o castelo de sonhos; para Arnheim?!

A fantasia poética de Cole, ainda que exprima a utopia, exprime também a danação dos homens sobre a Terra. Projeta uma imagem atenuada, posto que enfraquecida e corrompida pelos vícios humanos, do que ainda se deseja do Paraíso, tendo por base os mesmos elementos. O rio (como um desses elementos) é o condutor do viajante ao seu destino final; a imagem das águas[248] é reiterada nas telas de Cole. No entanto, "[...] As águas tranquilas" do rio da vida "[...] ocultam a vida e a morte" pois, "[...] na luminosidade das águas estão retidos os dois extremos da existência" (BACHELARD, 1997, p.12).

Outro símbolo que se transmutará é o símbolo *luz.* A claridade que acompanhava o viajante o abandona e ele é envolto por escuridão e sombra, e o tempo da morte o espreita. A correnteza do rio vai encaminhar o viajante ao enfrentamento de sua própria natureza e da escuridão. A finitude do homem se aproxima. A certeza da infância e o arroubo da juventude o estão abandonando (COLE *apud* NOBLE, 1997, p.179). O que se anuncia é o tempo da solidão e da escuridão: "[...] é a fase adulta quando a experiência deve ensinar ao homem sobre as realidades do mundo, é quando ele levanta seus olhos de novo e o véu dourado do início da vida já não está mais" (COLE *apud* NOBLE, 1997, p.181).

[248] Essa imagem é preponderante para a manutenção do signo *Paraíso*.

Fig. 94. *The Voyage of Life:* ***Manhood.*** Óleo sobre tela, 1, 33 m X 1, 96 m. Thomas Cole, 1842.



Esse é o momento da tristeza profunda e duradoura, quando os elementos conflitantes se avultam. De pé sobre a embarcação e sem a companhia do espírito protetor que agora está cada vez mais afastado, o viajante contempla, desolado, a mudança da paisagem. Os rochedos escurecidos pelo lodo, o céu também escuro e a impetuosidade das águas do rio o fazem saber que a sua obra arquitetônica não resistiu à tempestade, foi abatida com toda violência.

Sigamos o viajante. Na última tela, *Old Age*, toda a vida já tendeu para a velhice, para o esgotamento; o fluxo do rio da vida, aquele que conduziu a viagem, encaminha o barco para o fim. A existência corpórea está se desfazendo, mas a vida imortal e luminosa se anuncia.

Fig. 95. *The Voyage of Life:* ***Old Age.*** Óleo sobre tela, 1, 33 m X 1, 96 m. Thomas Cole, 1842.



A claridade do início é reiterada no final, quando os homens são chamados à luz, ao atingirem a maturidade de seus pensamentos. A escuridão da fase da consciência adulta transmuta-se, agora, em luz, "[...] devolvendo o homem a sua casa astrológica natal, graças ao dom absoluto de si mesmo ou à sublimação. " (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p.566). É a velhice do corpo, mas a maturidade do pensamento. Na última tela da sequência apresentada, a ampulheta que o anjo da proa do barco segura nas telas anteriores já não existe mais, o leme está destruído. Ser velho significa, nas mais variadas culturas, escapar às limitações do tempo passado e futuro: "[...] ser um velho é existir desde antes da origem e, é existir depois do fim deste mundo. " (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 934). A velhice – momento de tomada profunda de consciência – leva os viajantes a concluirem que a Terra da Promissão não existe ali, e que a Nação como lugar de encontro de Si mesmo foi apenas um sonho momentâneo, ela ainda está porvir, é um eterno devir.

A utopia e o desejo materializam-se em *The Voyage of Life* (1842) à medida que Thomas Cole pensa os Estados Unidos como lugar dos sonhos e, originariamente, como

o novo Éden: é este o mundo imaginado e construído, portanto, possível e desejável para o pintor (NOBLE, 1997, p.54). A paisagem, para os componentes da *Hudson River* possui, vale ressaltar, caráter moralizante. Nesse sentido, das metáforas românticas advém uma relação entre elementos originais e apocalípticos (primordiais) que promove outro tipo de relação mais simbólica, mesmo que reiterada: natureza, consciência, eternidade (a-temporalidade). As fronteiras entre tempo e espaço são dominadas por um constructo imagético e as imagens que o constituem ganham acento individualizante e, ao mesmo tempo agregador, posto que:

> [...] têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo [...].
> Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares (BACHELARD, 1978, p.218).

Portanto, as representações metafóricas panteísticas no Romantismo, quase que de um modo geral, garantem o princípio da nostalgia edênica ao materializar a visão de Nação, via textualização dos objetos naturais, de modo a aproximá-los do campo de formação identitária[249]. Do mesmo modo a própria escrita literária do período[250] configura-se como espaço textual utópico, por ser capaz de totalizar as representações sociais e (trans)substancializá-las em representações metafóricas e simbólicas via elementos naturais, bucólicos.

---

[249] Relação semelhante encontra-se, sobretudo, no nacionalismo literário brasileiro.

[250] Destaca-se nessa escola o poeta paisagista William Cullen **BRYANT** (1794-1878). Desse poeta damos ênfase aos primeiros versos do extenso poema *Thanatopsis*:*

**To him who in the love of Nature holds*
Communion with her visible forms, she speaks
A various language; for his gayer hours
She has a voice of gladness, and a smile
And eloquence of beauty, and she glides
Into his darker musings, with a mild
And healing sympathy, that steals away
Their sharpness, ere he is aware. When thoughts
Of the last bitter hour come like a blight
Over thy spirit, and sad images
Of the stern agony, and shroud, and pall,
And breathless darkness, and the narrow house,
Make thee to shudder, and grow sick at heart;—
Go forth, under the open sky, and list
To Nature's teachings, while from all around—
Earth and her waters, and the depths of air—
Comes a still voice—[...]

Revela-se no protagonista das representações românticas (quase de um modo geral), nesse momento, embora de forma atenuada, um fio de consciência que considera a possibilidade da quebra entre a natureza e a ordem simbólica de integração cósmica. Quando o homem se apropria da natureza ele promove, de fato, um deslocamento entre a possibilidade de integração defendida pelo Monismo[251] e as necessidades vitais da humanidade.

Ao sucumbir a essa necessidade, o homem (re)significa os objetos naturais que passam a figurar numa esfera nostálgica, numa espécie de transcendentalismo romântico. Esse homem acalenta, ao mesmo tempo, a nostalgia e a certeza de que a natureza é "[...] um ente que jamais poderia tornar-se uma presença particularizada" (DE MAN, 1970, p.76); o ente natural é marcado pela nostalgia que se manifesta por um profundo sentimento de absurdo.

No lugar dos objetos naturais a nostalgia criará uma localidade imaginária, localizada na consciência romântica, onde o indivíduo irá libertar-se das ruínas. Portanto, é a própria grandiosidade da natureza que vai propiciar a expansão da relação homem-meio. A transmutação, operada no nível da consciência romântica, é necessária na medida em que advêm dela os estímulos para a percepção do elemento natural como doador de bens necessários à manutenção da vida.

Ao final, as noções de queda e deslocamento terminam por ceder lugar à noção de localização e territorialização. Revelam ainda uma migração de valores que dão forma à dialética entre sacralização e dessacralização. Os dois elementos fazem parte de um processo simultâneo de construção da consciência do lugar a ser ocupado pelo Ser-agora num Mundo-agora.

As conexões metafóricas[252] e/ou simbólicas aplicam-se à elaboração de uma semântica imagística da idealização do *locus* paradisíaco e da sua consequente

---

[251] O Monismo de Ellison – protagonista de *The Domain of Arnheim* – reúne um conjunto de peculiaridades que extrapolam os limites de uma classificação específica (única), posto que se abre para reverberações de cunho espiritualista, ético, metafísico, panteísta e religioso. Por sua vez, tais reverberações unificam-se no princípio de redução a um Todo único (Cosmos), que contém natureza, raça, cultura, vida e matéria de todas as coisas e seres. Estas reverberações estão diluídas no conto e, ora ou outra, particularizam-se mais acentuadamente guardando sempre o sentido original de "Doutrina da Unidade", como foi pensado no século XVIII, por seu criador, Christian **WOLFF**.

[252] Sobre as relações que as imagens mantêm com as metáforas, Gaston **BACHELARD**, em *A Poética do Espaço* (1978, p.228), questiona: "Essa transposição do ser da casa em valores humanos pode ser considerada como uma atividade de metáforas? Não haverá mais nada além de uma linguagem carregada de imagens? Como metáforas, um crítico literário as julgaria exageradas. Por outro lado, um psicólogo positivo reduziria imediatamente essa linguagem carregada de imagens à realidade psicológica do medo

distopização, por um dispositivo que ornamenta as relações entre sujeito e meio natural e histórico-social. Esse dispositivo "[...] promove a coexistência e a interpenetração que às vezes chega à síntese orgânica, de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico" (MIELIETINSKY, 1987, p.433-434), pois:

> O homem vive num meio ambiente que chamamos de natureza e também vive numa sociedade ou num lar, um mundo humano que ele está tentando construir a partir da natureza. Há o mundo que ele vê e o mundo que ele constrói, o mundo em que vive e o mundo em que ele quer viver. A última atitude é geralmente descrita como 'criativa', uma metáfora um tanto vaga de origem religiosa, ou como imaginativa. Essa é a visão não do que é, mas do que, de outra maneira, poderia ser feito com uma dada situação. Junto com o mundo dado, está ou pode estar presente um modelo invisível de algo não existente, mas possível e desejável [...]. (FRYE, 2000, p.167).

A transmutação dos espaços configura-se como um jogo estético-filosófico em que a escrita literária tem a função mediadora, uma vez que é responsável por atribuir significados a esses mesmos espaços. Em função dos objetos naturais, a nostalgia criará uma localidade imaginária, localizada na consciência romântica, onde o indivíduo irá libertar-se das ruínas. Portanto, é a própria grandiosidade da natureza que vai propiciar a expansão da relação homem-meio. Essa transmutação, operada no nível da consciência romântica, é necessária na medida em que advêm dela os estímulos para a percepção do elemento natural como doador de bens necessários à manutenção da vida.

Do grupo das quatro telas pintadas por Thomas Cole destacamos *Youth* (1842), a segunda tela da sequência que, a nosso ver, mantém uma relação temático-simbólica efetiva com o conteúdo veiculado em *The Domain of Arnheim*, conforme segue:

---

de um homem enclausurado em sua solidão, longe de toda solidariedade humana. Mas a fenomenologia da imaginação não se pode satisfazer com uma redução que faz das imagens, meios secundários de expressão: a fenomenologia da imaginação sugere que se vivam diretamente as imagens como acontecimentos súbitos da vida".

Fig. 96. *The Voyage of Life:* ***Yuoth.*** Óleo sobre tela, 1,62 m. X 2,24 m. Thomas Cole, 1842.



"Entrementes, todo o Paraíso de Arnheim irrompe à vista. [...]. Uma mole de arquitetura semigótica e semi-sarracena, sustentando-se, por milagre, no meio do ar, cintilando [...] com suas centenas de sacadas, miranetes e torreões [...]." (POE, 1965, p. 648-9).

A memória edênica, o gesto original da criação que, por definição remete ao passado, está em maior ou menor grau na base de todas as formulações imaginárias presentes. Os impulsos estéticos, de alguma maneira, consumam tais formulações à medida que retomam o modelo utópico e nostálgico de Paraíso, e isso ocorre por que "[...] todo gesto criador humano seja qual for o seu plano de referência" (ELIADE, 1992, p.28) o toma como modelo[253]. Desse modo, quando o devaneio se avulta pelo onirismo faz surgir o espaço fantástico imperecível, imune, alheio à violência. E ainda é pelo aprofundamento do devaneio que os sonhos levam os sujeitos a viverem a realidade dos espaços iluminados pelas luzes que sua memória mais antiga reconstrói. São essas

> [...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. (BACHELARD, 1978, p.200).

[253] "[...] O Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao Oriente, e nele colocou o homem que havia formado. O Senhor Deus fez desabrochar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos da ciência do bem e do mal. Um rio nascia no Éden e ia regar o jardim [...]. O Senhor levou o homem e colocou-o no jardim do Éden para o cultivar e, também, para o guardar". (Livro do Gênesis, cap. 2; vers. 8-10).

Assim, todos os elementos que concorrem para a formação de imagens luminosas irão movimentar-se na solidificação do espaço-outro (subjetivado). Portanto, podemos supor que há na narrativa utópico-romântica um jogo em que o objeto real, metaforizado, duplica-se para abrigar a matéria real e a matéria sonhada pelo sonhador. Dito de outra forma, pensa-se um espaço, absurdo e sombrio, em contraposição a outro, fantástico-maravilhoso. A memória e a imaginação formam, então, uma imensa casa cósmica localizada pelo inconsciente num espaço de felicidade, espaço ambíguo este, onde as imagens completas coadunam com o devir. É a linguagem poética que acentua a luminosidade do espaço e o transforma num corpo de luz adornado por metáforas cintilantes.

> [...] as imagens se põem a surgir em quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação. (BACHELARD, 1978, p.43, p.298).

Desse modo, é possível que encontremos o supracelestial reiterado. O espaço utópico, a visão do Paraíso, existe como desejo, como eterno devir e como consequência de todos os movimentos realizados no interior das obras. Portanto, o ritual da viagem se justifica como condição de efetivação da consciência de Si mesmo dentro desse novo espaço, materializado pela linguagem artística ornada pelas metáforas e:

> A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores.
> As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna.
> Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. E necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há [...] imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente,

> intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. (BACHELARD, 1997, p.1-2).

A literatura do Romantismo revela, em muitos autores e de maneiras variadas[254], o desejo de uma realidade outra, transcendente, que vai além da história e que somente a utopia pode satisfazer, pois, intenta materializar um espaço edênico em contraposição ao espaço abissal em que se encontra e faz surgir outra região "[...] associada com a luz imaterial, límpida e diáfana que reside próxima dos céus. " (DE MAN, 1970, p.76).

Todavia, há a necessidade de se considerar novamente, conforme vimos discorrendo, que a forma como isso se dá, em Edgar Allan Poe, é sustentada pela ironia romântica. Por isso, é necessário ter cautela para pensar o lugar que a paisagem ocupa na imaginação de um escritor como ele, e, de modo especial, no conto *The Domain of Arnheim*.

Um dos primeiros aspectos da ironia romântica que destacamos nesse momento é o de que a invenção de *Arnheim* nada mais quer revelar senão uma discussão ontológica sobre a questão da representação. O que quer dizer, sobretudo, que para além do jardim sonhado, há outra realidade subjacente: há a realidade da linguagem. Podemos consentir, conforme Cauquelin, (2007, p. 37), que essa realidade adquire a consistência autônoma inserida no corpo simbólico da escrita e/ou da pintura. Isso ocorre porque *The Domain of Arnheim* "[...] reúne em uma fórmula os dois aspectos antagônicos da noção de paisagem: o ordenamento construído e o princípio eterno", do que resulta "[...] uma perfeita equivalência entre a arte (quadro, museu, caráter artístico), o que se reaciona ao primeiro aspecto, "[...] e a natureza", o que se relaciona com o segundo aspecto. " (CAUQUELIN, 2007, p. 41). No final das contas, *The Domain of Arnheim* é a resultante de uma dobra em que a figuração é capaz de atar as duas pontas, e esta dobra só é dada como realidade pela linguagem.

Assim, a realidade da paisagem/linguagem passa a ter um valor metafórico em si mesma e não funciona apenas como um revestimento simbólico. É dessa potência que advém a força da paisagem como signo. Dela saltam outras formulações que extrapolam o espaço da escrita. Assim, a imagem de *Arnheim*, porque construída sobre a ilusão da perspectiva, característica que a princípio estrutura a pintura, não deve ser reduzida à simples descrição de um lugar. Na verdade, o domínio não está em lugar nenhum, não

[254] Alguns de modo muito fiel ao tema e outros, como Poe, de modo irônico.

se situa nem sobre nuvens, nem sobre rochas, tampouco é uma paisagem flutuante sobre o mar. O jardim-paisagem é um templo de signos plástico-linguísticos

> [...] atravessado pela linguagem que o faz existir como parte do estado de coisas que revela ao se manter ali. Ele não designa, não significa: é o conjunto de um mundo que se deixa compreender em sua extensão. Com ele estão dados, ao mesmo tempo, a história, a lenda, o mito. (CAUQUELIN, 2007, p. 47).

Como lugar ou como sentimento de lugar *Arnheim*, nunca será experimentado. Em verdade, é como se o autor/ele mesmo (num jogo irônico consciente) dissesse ao seu leitor ideal: '– Caro leitor, é necessário e adequado desistir de se ocupar da busca, considere o domínio como um mistério e não como um lugar, pois este não é em nada útil para o conhecimento. Esforce-se para encontrar o poético e lá estará Arnheim. Ocupe-se, portanto da cor e das texturas que se revelam nas palavras, dos espaços profundos e das perspectivas que elas constroem'. Tudo o que há de cor, materializado por meio das palavras, escapa à dimensão estrita dessas. Assim sendo, as formas transparentes, ígneas, multicoloridas, aveludadas, pesadas e/ou leves lançam sobre o "objeto-escrita" a natureza de um objeto outro, cujo princípio ativo é marcado pelo atributo da iluminação e, se ainda houver limites entre escrita e pintura eles são fluidos e perdem a injunção das formas de uma e de outra: das formas e não da essência.

Nesse ponto da discussão, é importante recuperar a noção de diferença entre "semelhança" e "similitude": a primeira prescreve, classifica e a segunda faz circular o simulacro e detém uma força metafórica bem maior. A recuperação dos conceitos é necessária porque, na maioria das vezes, temos dificuldades para distinguir entre cópia e representação/produção, entre *εἴδωλον*[255] e *εἰκών*[256]. Isso quer dizer que, em termos de representação, não há como se pensar na possibilidade da concepção da imagem natural do jardim. Se o fizermos, ratificaremos um querer persistente pelo sensível materializado na 'presença ideal' do jardim, e essa é uma orientação perceptiva que mutila a ordem da linguagem, fazendo-nos trair o espiritual da percepção por um aspecto material que não dá conta de suportar a aproximação.

---

[255] *Eídolon* = sombra, aparição.

[256] *Eikon* = imagem.

Portanto, se a aproximação entre as duas realidades[257] tomar por base a ὁμοούσιος[258] será o mesmo que avocar de modo forçoso a essência de uma realidade para outra realidade que aquela possa fazer figurar. Nesse caso, leríamos o conto fadados a entendê-lo como a descrição sumária de um jardim: '– Olha, eu li um conto lindo que fala como deve ser um jardim!' ou 'O personagem principal do conto ganhou uma herança enorme e virou jardineiro!', entre outras referências coladas à imagem ideal.

O mesmo ocorre quando olhamos para *aquele* quadro e nos deixamos impregnar pela imagem sensível do cachimbo, por exemplo. A propósito desse conhecimento, bem nos fez René Magritte quando nos mostrou em *La trahison des images* (1929) que *Ceci n'est pas une pipe*. O jardim de Arnheim não é o simulacro das ações de um jardineiro, ou ainda uma maquete feita de palavras, mas é o resultado de um conjunto de operações poético-plásticas arranjado mediante um jogo irônico realizado pela linguagem, é *poesis*: *ut pictura poesis*. Nesse caso, a aproximação se dá por ὁμοίωσιν[259] e os limites entre uma realidade e outra podem ser preservados. Trata-se de uma compreensão por similaridade, mediada por um ato original de compreensão das naturezas distintas das realidades, no dizer de Foucault, d*as palavras* e d*as coisas.* Fica, mais uma vez, estabelecido um papel original para o leitor, cujo desígnio é o de reestabelecer a ordem da criação que:

> [...] manifesta a potência do princípio divino, que se mostra em todos os pontos da natureza, não por efeitos isolados uns dos outros, mas de maneira total e única até naquilo que nos parecem fragmentos. Essa faculdade de se dividir em mil fragmentos permanecendo único provém justamente da natureza divina, e o ícone, essa forma construída para a arte, esse artifício humano, participa do desígnio geral da Providência, ao qual obedece. (CAUQUELIN, 2007, p. 72).

No primeiro caso a aproximação é temática (se dá por analogia) e o procedimento que efetiva o termo A[260] desaparece na sua aproximação com o termo B: tomamos uma coisa pela outra; no segundo caso a aproximação é estrutural e as especificidades de A se mostram em B. Assim, a questão não é procurar por uma

[257] Referimo-nos, vale ratificar, à literatura e à pintura.

[258] *Homoousia* = semelhança entre essências.

[259] *Homoiesis* = similitude.

[260] A = pintura assim como B = escrita literária.

pintura que se pareça muito com os acontecimentos narrados num determinado texto, mas procurar por uma pintura cujos procedimentos adotados pelo pintor lembram, em alguma medida, os procedimentos semânticos eleitos pelo poeta/escritor para a construção daquele texto. Nesse último caso, a aproximação se dá por "homologia[261] entre dois sistemas de diferenças". (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 113). Nessa ação o leitor atua, do mesmo modo que o autor, como um *bricoleur* ao ter de fazer a recolha de fragmentos, que:

> [...] são obtidos num processo de quebra e destruição, em si mesmo contingente, mas sob a condição de que seus produtos ofereçam entre si certas homologias: de tamanho, de vivacidade de cor, de transparência. Eles não têm mais um ser próprio em relação aos objetos manufaturados que falavam uma "linguagem" da qual se tomaram os restos indefiníveis; mas, sob um outro aspecto, devem tê-lo suficientemente para participar de maneira útil da formação de um ser de tipo novo: este consiste em arranjos nos quais, por um jogo de espelhos, os reflexos equivalem a objetos, vale dizer, nos quais signos assumem o lugar de coisas significadas; (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 52).

Assim, ao mesmo tempo em que o jardim de Arnheim aparece diante dos nossos olhos, o tema-jardim se oculta para manifestar pelos signos coloridos, fluidos e aconchegantes, sem pudor e sem perdas, um fato da linguagem ou, de modo mais específico, um *fato-escrita-pintura*, que tem nos motivado a considerar, desde o início, que Edgar Allan Poe escreve como quem pinta e que René Magritte pinta como quem escreve.

De outra forma, para encontrar Arnheim é necessário pensar na unidade advinda dos elementos que elaboram o sentimento do poético, depois dissociá-los, como quem observa uma pintura pela primeira vez. Essa postura exigida do leitor parece-nos tão divina quanto a do autor ou mesmo a do narrador que o prefigura, pois "Apenas um Deus sabe como mesclar em um mesmo todo" esses elementos diversos "[...] para, em seguida, dissociá-los. " (CAUQUELIN, 2007, p. 57).

Assim, se *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden* designa, sobretudo, um lugar, que só o é na superficialidade do ícone, posto que a forma do signo tenha a força de substituir o caráter formal por um teor que irá abrigá-lo por inteiro. A designação é determinante para que *Arnheim* seja "[...] metáfora para uma filosofia,

[261] Termo também bastante utilizado por Roland **BARTHES**, em *Crítica e Verdade*.

sabedoria de uma vida ao abrigo das tempestades do mundo." (CAUQUELIN, 2007, p.62). Afinal, não era esse o desejo do protagonista, Ellison? Ele que acreditava que o jardineiro-paisagista era um poeta e que a criação de um jardim imitando paisagem era um campo indelimitado para o desenvolvimento da imaginação, em combinações infindáveis de novas formas de beleza. (POE, 1965, p. 640); ele, de cuja personalidade emanava uma profusão de alegria e perfeccionismo que adornava o seu perfeito caráter. Para todas essas manifestações espirituais deveria haver um "[...] correspondente material o 'lugarzinho próprio', " e "[...] esse lugarzinho tem [teria] como correspondente textual uma poesia-quadro. " (CAUQUELIN, 2007, 64-5. O grifo em aspas simples é da autora).

A propósito, acerca do protagonista, devemos lembrar que "[...]não se fêz músico nem poeta"[262] (POE, 1965, p. 640), havemos ainda de destacar que "Em circunstâncias diversas das que lhe sobrevieram não seria impossível que se tivesse tornado pintor. "[263] (POE, 1965, p. 640). Decerto, a pintura é a representação simbólica que melhor consegue coadunar os elementos espirituais, constituintes da natureza de Ellison, àqueles formais que inauguram a imagem do jardim. Com efeito, o autor implícito – voltemos a ele – mostra-se, no protagonista, como uma verdade indizível a qual muitas vezes o narrador desiste de nos fazer conhecer, ou melhor: só se torna dizível pela possível relação imagem-linguagem (correspondentes gráficos), como se fossem homônimos entre si, como um nome ausente e uma voz pronunciável.

A poética do conto é um quadro sedutor que mostra todas as virtudes de um jardim e, ao mesmo tempo, faz sobressair de modo relevante todas as virtudes da linguagem do homem, assim: "O jardim é, com efeito, a imagem do que de melhor há no homem; ao residir no jardim, o homem se toma semelhante àquilo que o circunda." (CAUQUELIN, 2007, p. 64). Esta junção simbólica, a do homem com a imagem que ele cria, determina, por fim, uma característica convencional do Romantismo e se trata de uma construção poético-plástica assentada numa figura mítica que se põe ante todo projeto de criação: a imagem do jardim.

---

[262] "[...] became neither musician nor poet; [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[263] "Under other circumstances than those which invested him, it is not impossible that he would have become a painter." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

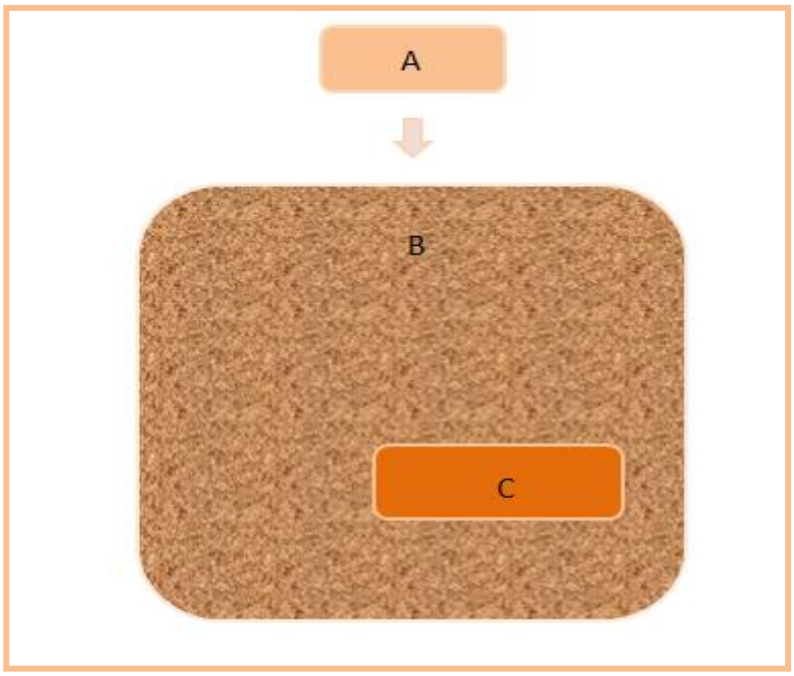
É apropriado retomar a função da epígrafe (a de que nos ocupamos bem no início deste capítulo), pois ela é reatualizada nessa instância narrativa pela extensão do motivo. Isso ocorre porque toda a fraseologia que compõe esse momento do conto recupera as imagens de um jardim, compactadas no pequeno trecho do extenso poema de Giles Fletcher, *Cristhi's Victory and Triumph in Four Parts.* É importante inscrevê-la a partir de agora num contexto de "dobra" (cf. DELEUZE, 1991, *passim;* CAUQUELIN, 2007, *passim*) que, de modo concomitante, recupera aquele de "moldura". (Cf. USPÊNSKI, 2010, p. 163- 218).

A princípio, devemos dizer que a epígrafe (parte do poema) fixa o mistério da paisagem que se manifesta na escrita de *The Domain of Arnheim.* Ela é, pois, uma forma simbólica que fora estabelecida no interior da unidade do poema de que é parte e agora envolve e projeta um conjunto outro realizável na matéria sob outra(s) forma(s) simbólica(s): o conto-pintura. Assim, na relação com o universo original em que está inscrita ela (que agora é uma epígrafe) funciona como signo significado no interior daquele universo. A partir do momento que é tomado como uma parte passa a atuar de outras formas: como dobra e/ou como moldura. Dessa última condição já nos ocupamos, resta-nos apresentar o seu funcionamento como "dobra".

Na condição de dobra, a epígrafe pode limitar a visualização de uma imagem 'mais ampla', o conto, ou seja, ela passa a antecipar de tal forma o conteúdo simbólico do conto que, não fosse pelo caráter metapoético que os escritos de Edgar Allan Poe possuem e pela consciência que devemos ter dele, nos entregaríamos às delícias do jardim, num sono inerte como as musas que dormem, frias como o mármore.

A epígrafe é, sim, o portal de entrada para o conto-jardim, e no interior dele encontra-se outro portal que dá acesso à Arnheim como produto metafórico. Há, desse modo, duas entradas para Arnheim, como se a sua florescência fosse duplicada. Talvez possamos simplificar essa duplicidade, tanto para a nossa compreensão quanto para a daqueles que nos leem, apresentando o seguinte esquema:

Fig. 97. Gráfico esquemático das "dobras" em *The Domain of Arnheim*[264].



Na representação acima, "A" corresponde à epígrafe como microestrutura textual: nessa condição, externa ao conto, ela providencia uma perspectiva para a imagem que, em verdade irá manifestar-se em "B", sendo este o conto como macroestrutura textual. A relação, nesse momento, é colada à referência no sentido mais convencional que a pudermos conceber. Isso pode significar que a epígrafe determina o tema, é a porta de entrada para a compreensão do que, na superfície de B, está significado. Entretanto, se considerarmos o modo irônico, essa é apenas a entrada inicial. Forma-se em B outra entrada, no interior da macroestrutura, que, de modo efetivo, deverá obrigar o leitor a deslocar toda a simbologia que a reveste em função de um signo ou de um corpo de linguagem, conforme vimos insistindo. É com essa entrada que a referência concentrada em "A" entra em estado de suspensão, numa *epokhé da referência*.

O curioso é que "A", apesar de possuir o caráter de entrada, de acesso ao tema disposto na macroestrutura "B", não traz nenhuma referência aos signos *porta*, *portal* ou até mesmo à *moldura*. É o leitor que cria, como um demiurgo, esse mundo material que lhe dará a sensação de adentrar num espaço original, num espaço de criação e a esse

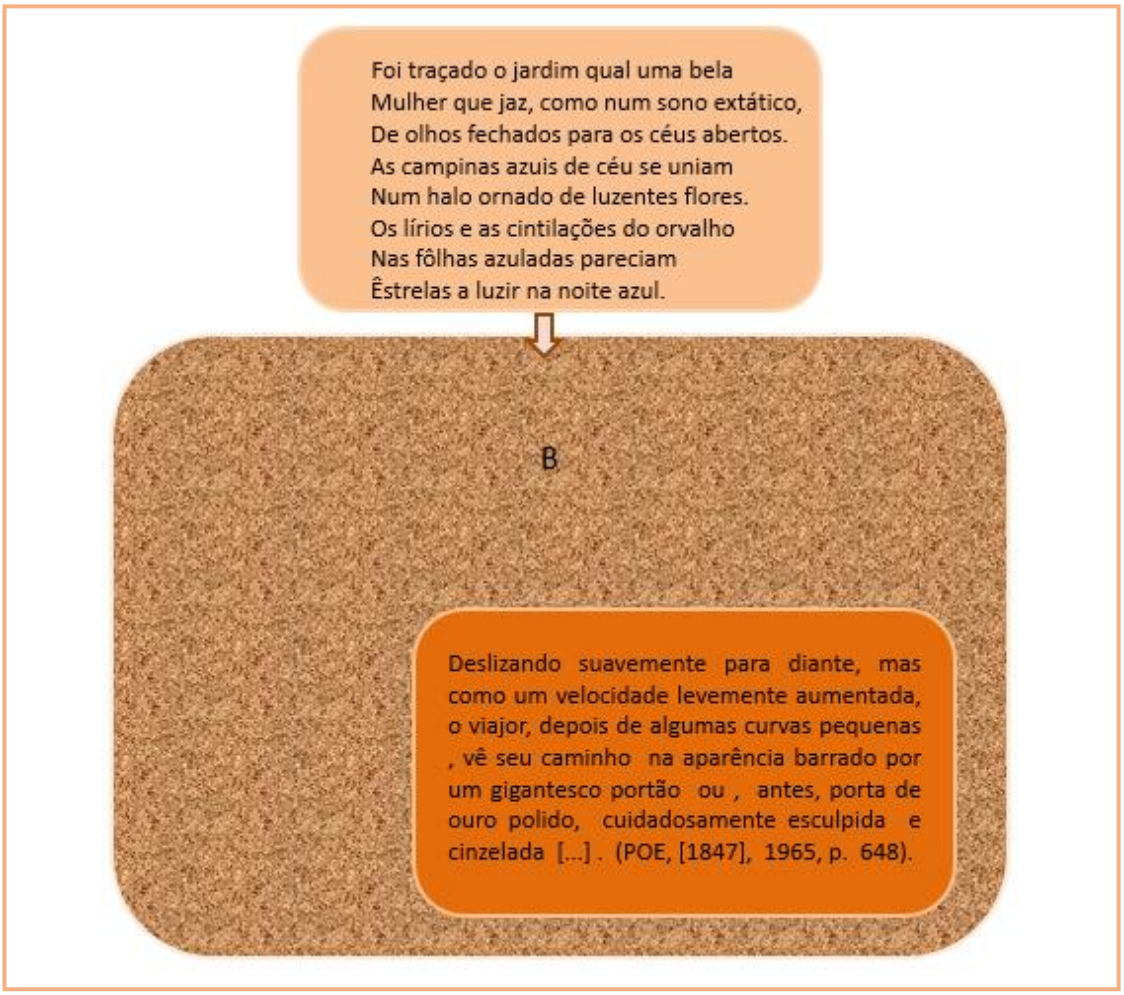
[264] O gráfico é de nossa autoria.

pertencer. Numa inversão irônica há a textualização icônica em “C”, materializada nas palavras *portão, porta* e, como num jogo, mais uma vez, o leitor terá de agir e transformar os símbolos em signos. Para isso, ele deverá insistir na desconfiança, afinal está lendo Poe! Caso contrário, entenderá *portão* como portão: “A canoa cai dentro do canal menor e se aproxima do portão. Suas pesadas bandas escancaram-se vagarosa e musicalmente”. (POE, 1965, p. 648). É necessário, portanto, avistar a poesia que se mostra para além das portas ou por entre elas.

A imagem construída em “A” cria a perspectiva para “B”, mas não deve confundir-se com aquilo de que seria imagem, ou seja, com “B”. A epígrafe “[...] é a dobra fora do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 63), é ainda “[...] uma figura de passagem, que se esforça para reproduzir, por artifício, a simplicidade do Todo no interior de um lugarzinho simbólico: o jardim [de Arnheim]”. (CAUQUELIN, 2007, p. 60). A epígrafe (“A”) projeta toda sorte de memória que permanece ao lado do conto (“B”) como um modelo. E se em relação ao conto já a consideramos noutra oportunidade como uma forma reduzida de paisagem, agora isso deve se estender para a sua compreensão como fórmula poética de qual poderá se servir o conto. A nosso ver, é inviável considerá-la como metábole ou sinédoque do conto, ainda que tenhamos nos referido a ela com microestrutura e a ele como macroestrutura.

Assim, como dobra da conto-paisagem o trecho do poema de Giles Fletcher se comporta como um projetor de forma, ou melhor, da [...] forma-jardim” (cf. CAUQUELIN, 2007, p.62), na qual deverá se colar por um momento, de extensão significamente, a nossa percepção.

Fig. 98. Gráfico esquemático das projeções de formas em *The Domain of Arnheim*[265].

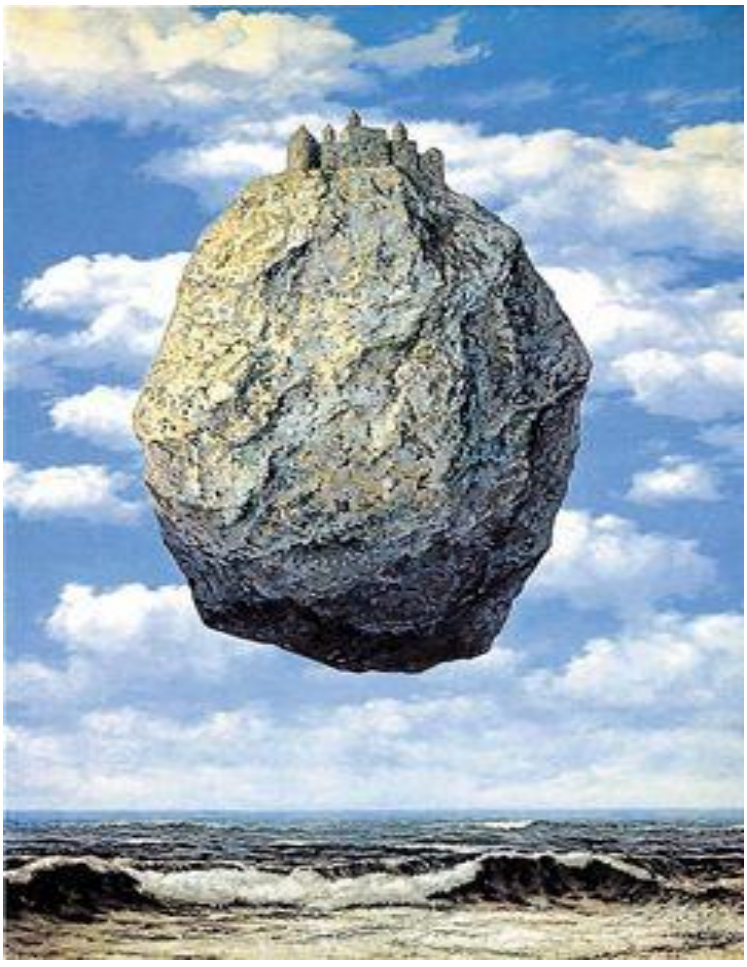


Orientados pela sorte das nuances projetadas pela epígrafe sobre o texto de Poe, passamos a percebê-lo em perspectiva. Pequenos quadros dentro de quadros maiores vão sendo escritos/pintados/percebidos e suas naturezas foram determinadas de modo a obedecer a um acordo prévio entre o observador e aquilo que ele observa, e às regras artificiais que governam a fusão entre poética, pintura e paisagismo. Como resultado disso, a paisagem se manifesta como acontecimento, como *Ser-no-Mundo* da linguagem. O estatuto do Belo da epígrafe, ainda que deslocada do seu corpo original, o da unidade do poema *Cristhi's Victory and Triumph in Four Parts*, reinicia a sua magnitude no corpo do conto, como se sobre ele se dobrasse e deixasse marcas dessa dobra ou ainda como se sobre ele deixasse cair as tonalidades que lhe dão colorido.

[265] O gráfico é de nossa autoria.

E é somente por isso que Arnheim sustenta-se como substância aeriforme, por um milagre da linguagem, no meio do fluido das palavras, abstendo-se de qualquer peso que lhe possa comprometer a fluidez. Nesse sentido, quanto à construção de reinos acima dos céus, não há impossibilidade, pois ela não existe para a linguagem. A propósito, a perspectiva aplicada à construção de reinos como *Arnheim* viceja na pintura propriamente dita, bem como no interior da poética relativa a esse domínio plástico. Referimo-nos, de modo específico, a René Magritte que, ao apropriar-se do sentimento do poético veiculado por/em Poe, fez emergir do mar um castelo, metonímia de uma cidade maravilhosa.

Fig. 99. René Magritte. *O Castelo dos Pirineus*, 1959. Óleo sobre tela, 200 cm X 139 cm. Coleção H. Torczyner, NY).



Essa imagem opera um jogo metafórico duplo alternado entre referencialização e desreferencialização ao apresentar a inversão de *The City in the Sea*, poema de Poe.

> [...]
> Ah! luz nenhuma cai do céu sagrado
> sobre a cidade, em sua imensa noite.
> Mas um clarão que vem do oceano lívido
> invade dos torreões, silentemente,
> e sobe, iluminando capitéis,
> pórticos régios, cúpulas e cimos,
> templos e babilônicas muralhas;
> sobe aos arcos templos magníficos, sem conta,
> onde os frios se enroscam e entretecem
> de vinhedos, violetas, sempre-vivas.
>
> [...]
>
> Mas, vede! Um frêmito percorre os ares.
> Uma onda... Fez-se ali um movimento!
> e dir-se-ia que as torres vacilaram
> e afundaram de leve na água turva,
> abrindo com seus cumes, debilmente,
> um vazio nos céus enevoados.
> As ondas têm, agora, luz mais rubra,
> as horas fluem, lânguidas e fracas.
> E quando, entre gemidos sobre-humanos,
> a cidade submersa for fixar-se no fundo,
> o Inferno, erguido de mil tronos,
> curvar-se-á, reverente. (POE, [1831-1845[266]], 1999, p. 45-6).

[266] *In a strange city lying alone*
Far down within the dim West,
Where the good and the bad and the worst and the best
Have gone to their eternal rest.
There shrines and palaces and towers
(Time-eaten towers that tremble not!)
Resemble nothing that is ours.
Around, by lifting winds forgot,
Resignedly beneath the sky
The melancholy waters lie.

No rays from the holy heaven come down
On the long night-time of that town;
But light from out the lurid sea
Streams up the turrets silently —
Gleams up the pinnacles far and free —
Up domes — up spires — up kingly halls —
Up fanes — up Babylon-like walls —
Up shadowy long-forgotten bowers
Of sculptured ivy and stone flowers —
Up many and many a marvelous shrine
Whose wreathéd friezes intertwine
The viol, the violet, and the vine.
So blend the turrets and shadows there

That all seem pendulous in the air,
While from a proud tower in the town
Death looks gigantically down.

There open fanes and gaping graves
Yawn level with the luminous waves;
But not the riches there that lie
In each idol's diamond eye —
Not the gaily-jeweled dead
Tempt the waters from their bed;
For no ripples curl, alas!
Along that wilderness of glass —
No swellings tell that winds may be
Upon some far-off happier sea —
No heavings hint that winds have been
On seas less hideously serene.

But lo, a stir is in the air!
The wave — there is a movement there!
As if the towers had thrust aside,
In slightly sinking, the dull tide —
As if their tops had feebly given
A void within the filmy Heaven.
The waves have now a redder glow —
The hours are breathing faint and low —
And when, amid no earthly moans,
Down, down that town shall settle hence,
Hell, rising from a thousand thrones,
Shall do it reverence.
In a strange city lying alone
Far down within the dim West,
Where the good and the bad and the worst and the best
Have gone to their eternal rest.
There shrines and palaces and towers
(Time-eaten towers that tremble not!)
Resemble nothing that is ours.
Around, by lifting winds forgot,
Resignedly beneath the sky
The melancholy waters lie.

No rays from the holy heaven come down
On the long night-time of that town;
But light from out the lurid sea
Streams up the turrets silently —
Gleams up the pinnacles far and free —
Up domes — up spires — up kingly halls —
Up fanes — up Babylon-like walls —
Up shadowy long-forgotten bowers
Of sculptured ivy and stone flowers —
Up many and many a marvelous shrine
Whose wreathéd friezes intertwine
The viol, the violet, and the vine.
So blend the turrets and shadows there
That all seem pendulous in the air,
While from a proud tower in the town
Death looks gigantically down.

There open fanes and gaping graves
Yawn level with the luminous waves;

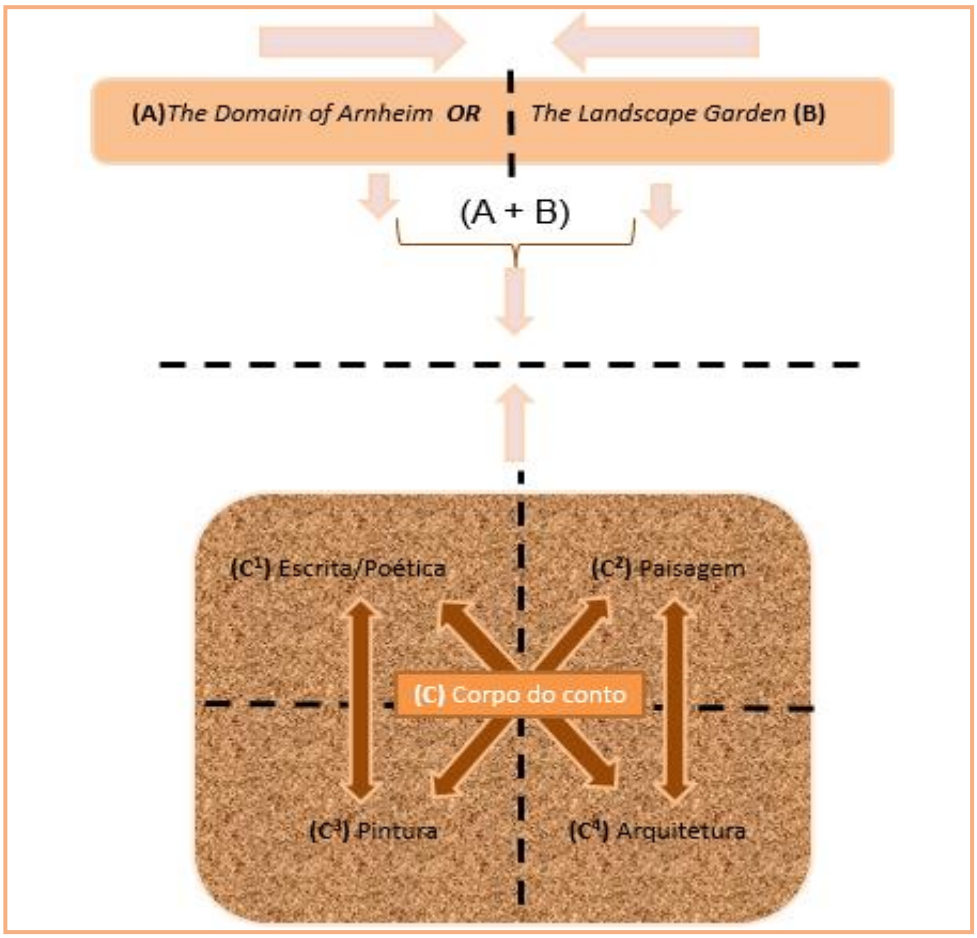
É desnecessário procurar verdade ou mentira nessas imagens, haja vista ser a ‘verdade’ delas posta acima da ordem do mundo; de nada nos serve a razão ordinária nesse momento, senão para limitar a força simbólico-metafórica que viceja nessas construções: elas existem e compartilham o que de melhor há nos elementos que as compõem e, dado que sejam representadas mediante uma gama de linhas e cores, elas adquirem a realidade daquilo que projetam, fixam as memórias que já existem e suscitam outras *ad infinitum.*

Todavia, é de fundamental importância lembrar-nos da especificidade do título do conto, pois ele mesmo é uma dobra que já desenha algumas expectativas para o leitor. A dobra é determinada pela conjunção alternativa, *ou: The Domain of Arnheim* **OR** *The Landscape Garden,* sendo este o seu título original. Ela, a dobra, se dá em várias direções e, em qualquer uma funciona em perspectiva. Devemos agora compreender essas dobraduras sob uma perspectiva oferecida por uma sintaxe da geometria.

But not the riches there that lie
In each idol's diamond eye —
Not the gaily-jeweled dead
Tempt the waters from their bed;
For no ripples curl, alas!
Along that wilderness of glass —
No swellings tell that winds may be
Upon some far-off happier sea —
No heavings hint that winds have been
On seas less hideously serene.

But lo, a stir is in the air!
The wave — there is a movement there!
As if the towers had thrust aside,
In slightly sinking, the dull tide —
As if their tops had feebly given
A void within the filmy Heaven.
The waves have now a redder glow —
The hours are breathing faint and low —
And when, amid no earthly moans,
Down, down that town shall settle hence,
Hell, rising from a thousand thrones,
Shall do it reverence.

Fig. 100. Gráfico das dobras e redobras em *The Domain of Arnheim*[267].



No gráfico acima realizam-se as seguintes relações:

1- A= 1ª parte do título;

2- B=2ª parte do título;

3- A + B= unidade do título;

4- C= unidade da matéria do conto;

5- C1= extrato que constitui a natureza poética da escrita;

6- C2= extrato que constitui a natureza paisagística do conto;

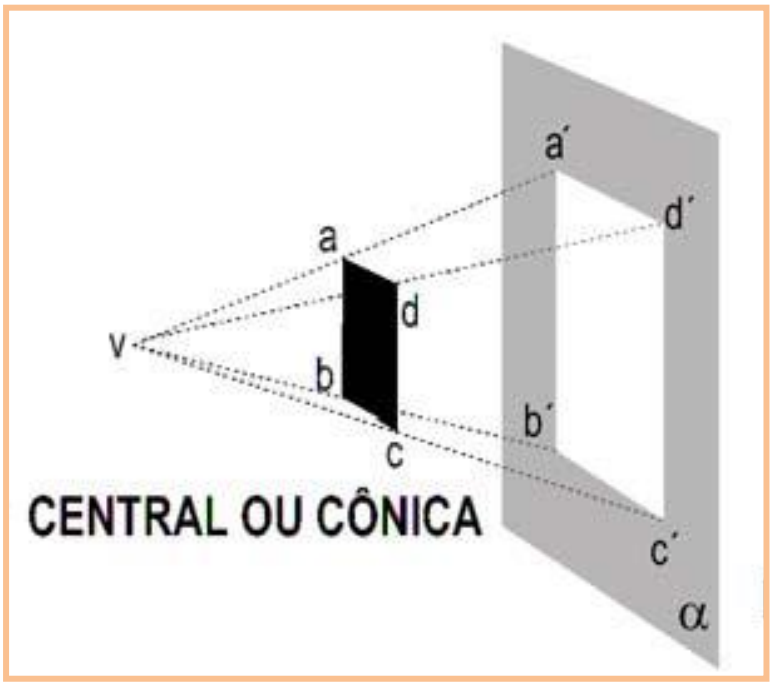
7- C3= extrato que constitui a natureza pictórica da escrita do conto;

8- C4= extrato que constitui a natureza arquitetônica da escrita do conto.

[267] O gráfico é de nossa autoria.

Em todas as relações detectadas a perspectiva aplicada é a axonométrica oblíqua, dos tipos central ou cônica com projeção ortogonal.

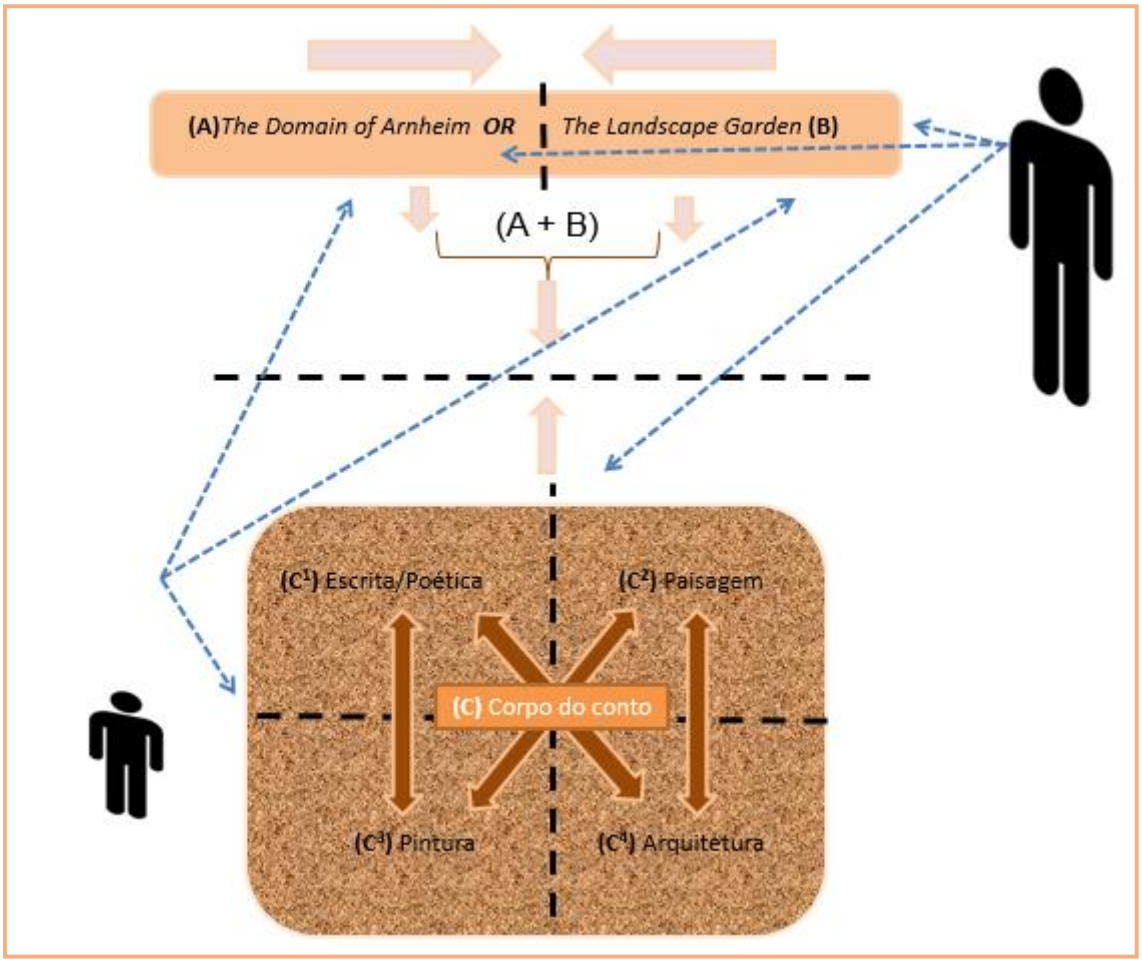
Fig. 101. Representação geométrica da perspectiva axonométrica oblíqua (central/cônica)[268].



Sobre este tipo de perspectiva é interessante conhecer que, conforme o gráfico acima: "[...] é obtida pelos raios visuais que partem de um único ponto de vista [V]. No caso do quadrado [a,b,c,d], os raios visuais tangentes aos seus vértices, que partem do ponto [V], estabelecem a sua projeção pelo uso dos pontos [a'], [b'], [c'] e [d'] no plano [α]." (TATON; FLOCON, 1979, p. 25). Na projeção desse tipo de perspectiva, específica ao domínio subjetivo das artes, o observador lança-se em vertigem ao infinito. De qualquer ponto, em raios paralelos ou oblíquos ao plano do "quadro" a noção de profundidade pode se estabelecer. Logo a seguir, pode ser observada, por meio da representação gráfica, a transposição do plano geométrico (representado na figura anterior) para o plano relacional entre pintura e literatura. Para objetivarmos a compreensão devemos tomar **V** =

[268] A imagem não é de nossa autoria. Ela se encontra disponível no sítio eletrônico http://www.ipb.pt/~luiscano/Perspectivalinear/Classificacao.pdf

Fig. 102. Representação geométrica de aplicação da perspectiva axonométrica oblíqua (central/cônica) em *The Domain of Arnheim*[269].



Dessas relações obtêm-se as seguintes dobras e redobras[270]:

1- A primeira parte do título dobra-se sobre a segunda parte por marcação gráfica, mediante o uso da conjunção alternativa **OU**. Isso implica de modo bem simples, o que pode até soar como uma amenidade inapropriada, que o conto pode ser tomado como escrita ou como um jardim-paisagem. Já nesse momento há a sobredeterminação da leitura, ou melhor, da perspectiva, o que impele o

[269] O gráfico é de nossa autoria.

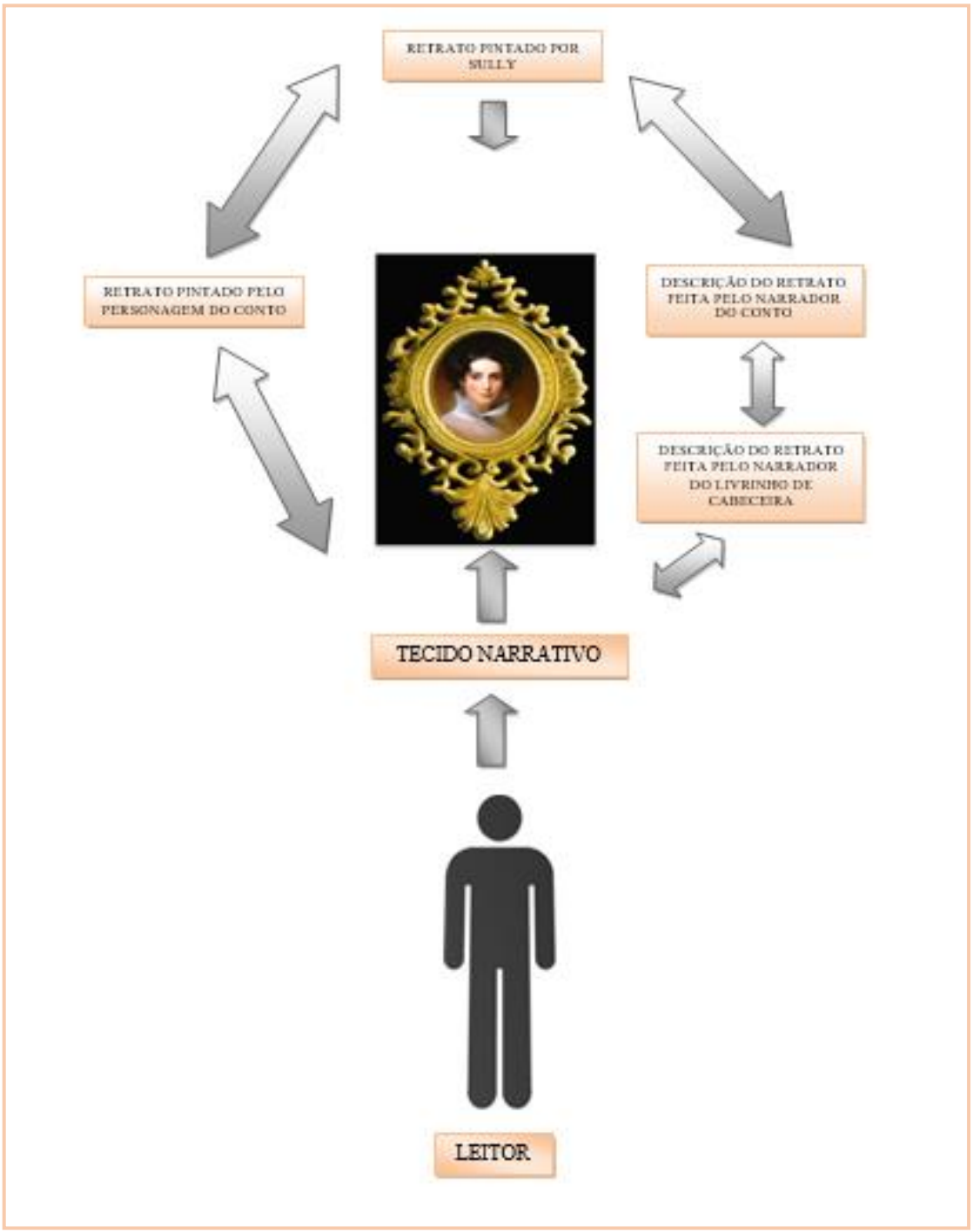
[270] No **Capítulo 1**, *Da metáfora: entre o ornamento e a onipresença da linguagem, na seção 1.1: Da "velha metáfora" à "Metáfora Viva": um percurso histórico-estético*, anunciamos a teoria das dobras que aplicamos aqui, de modo efetivo, ao conteúdo do conto.

leitor às distintas posturas de olhares, as quais Uspênski (2010, p. 165) nomeou de “planos de avaliação (dentro e fora). ”

2- Paralelo à condição específica de cada plano de avaliação havemos de considerar também, conforme Barthes (1964, p. 38-41) o comportamento de cada uma dessas partes como signos. A relação da primeira parte do título com a segunda parte ou vice-versa é uma relação de *relata*, uma vez que os significados contidos em A se encontram numa *relação complementar* com B, em que a partícula **OU** não exclui, mas alterna e faz circular sentidos de um para outro extremo. A relação aqui não é analógica, uma vez que estamos lidando com signos; ela é imotivada (cf. Barthes, 1964, p. 41), pois é totalmente coberta por seu *relatum*. Significa dizer que **A** não é símbolo e nem índice de **B.** Ambos são signos em si mesmos e entre si. Ao esclarecer a diferença Barthes (1964, p. 39) lembra-se de Santo Agostinho que dizia: “Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa”. Assim, se **A** é o título do conto “em espécie” de escrita, por uma disposição do espírito do leitor ele pode lembrar de significar-se em **B** “em espécie” de imagem sem, contudo, deixar de ser matéria escrita. Isso quer dizer que as palavras e as imagens advindas delas são, ambas, fragmentos de um sintagma mais geral: o texto como unidade poética.

Postura de representação sígnica similar encontra-se em *The Oval Portrait* (1842) sobre o que, de modo sucinto, apresentamos as situações relativas ao ponto de vista do leitor.

Fig. 103. Representação geométrica da perspectiva axonométrica oblíqua (central/cônica) em *The Oval Portrait*[271].



[271] O gráfico é de nossa autoria.

A fusão de narrativas (ou as dobras de umas sobre as outras) causa uma crise vertiginosa no leitor, uma vez que a escritura do conto metaforiza o ato de:

> [...] repensar a relação entre o papel das representações efetuadas pelo sujeito – representações e sujeito considerados de maneira diversa de como o pensamento moderno nos acostumou a fazê-lo – e o fenômeno da mímesis [*sic*], tampouco integralmente entendida como o fizeram os antigos. (COSTA LIMA, 2000, p. 21).

As particularidades do desenho e da escrita fundem-se num mesmo cromatismo, num retorno contínuo à cor que os envolve, mas para além de um simples invólucro. Quando, mediante um processo perceptivo iluminado, toma-se a coisa pelo seu correspondente representativo, os lugares ocupados pelo pintor-personagem e pelo narrador[272] são redimensionados, acontece a fusão, a "visão devoradora" (a que se refere Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção,* 1999) que eleva o observador para além de texturas, desabitua o olho, desperta-o e que faz surgir delírios mediados pela cor, fusionada às essências carnais da mulher que se deixara pintar. Desse modo, A "função-signo" (BARTHES, 1964, p. 45) é reforçada quando a representação da coisa se funde na própria coisa. Isso ocorre

> [...] em virtude da impossibilidade em que nos encontramos, diante da linguagem humana, de separar os significados dos significantes; [...] por isso mesmo, a subdivisão forma/substância torna-se útil e fácil de manejar [...] nos seguintes casos; 1) quando nos achamos dinate de um sistema em que os significados são substantivados numa substância diversa da de seu próprio sistema [...]; 2) quando um sistema de objetos comporta uma substância que não é imediata e funcionalmente significante, mas pode ser, em certo nível, simplesmente utilitária: [...].(BARTHES, 1964, p. 43-4)

Das duas situações apontadas por Barthes apoiamo-nos na primeira para sustentar a relação entre pintura e literatura, dois sistemas que divergem em substância. Isso porque no âmbito da representação abismal literatura e pintura fusionam-se: "[...] eu sou literatura, eu e a narrativa que me contém" (DÄLLENBACH, 1977, p. 78). Ambos são afetados pelos reflexos e refrações da coisa como o leitor também o é. Pelos

[272] É preciso considerar as instâncias de enunciação do que é narrado. Há o narrador do que agora me veio a ideia de chamar de "grande narrativa" e há também o narrador do pequeno livro de cabeceira, de que me ocupo chamar de "pequena narrativa", a que explica a feitura do retrato. Esse fato instaura definitivamente a feitura narrativa em *mise en abyme*. Como resultado das performances narrativas tem-se aquilo a que André GIDE chama de "Le narrateur multiplié" (In: GIDE, André**. Os Moedeiros Falsos**. Tradução: Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987).

reflexos da pintura e da escrita nossos olhos são “enganados”, quando a visão e a percepção passam a atuar como “sobre-sentidos”. (Cf. MERLEAU-PONTY, 1999, p. 109). O invólucro dissipa-se e o observador (pintor, leitor, narrador) é puxado para dentro da escrita-tela, é levado para além das cores que as envolve, ele passa a englobar o mesmo espaço de representação.

Se agora nos foi permitido estabelecer a relação estrutural externa entre os dois contos é porque se confirma a compreensão que temos da obra de Poe como um polissistema artístico. Retornemos, pois, ao caso de *The Domain of Arnheim* e às relações de dobras propostas no gráfico. Em decorrência desse fato, cada uma das dobras deve ser compreendida como um estado de percepção que poderá ou não ocorrer de modo concomitante ao estado seguinte. De modo geral, consideraremos as categorias perceianas (*primeiridade, secundidade, terceiridade*), bem como outros conceitos a elas articulados, cujo intuito é o de estabelecer as singularidades perceptivas de cada uma das dobras, como segue.

3- A unidade do título (**A** + **B**) mantém com o corpo do conto uma relação de *ancoragem* (BASSY, 1974, p. 37). Nessa relação, o título irá dirigir o leitor, ou a sua perspectiva a ser lançada sobre a unidade do texto pelas imagens que ele (o título) encerra, ainda que deslocamentos sobre essa imagem estruturante e inicial devam ser realizados. Isso quer dizer que muitos elementos do jardim cederão lugar a outros elementos, como a arquitetura, por exemplo. Nesse caso o leitor não está condenado a petrificar a imagem posta nesse título. Trata-se mesmo de uma relação complementar que agencia um grau muito complexo de deslexicalização no decorrer do processo perceptivo. É importante salientar que a sombra do jardim sempre será revisitada, posto que tenha se estabelecido como memória para o reconhecimento. Nesse sentido, a dobra de (**A**+**B**) sobre a unidade compósita de **C** não deixa de ser uma postura irônica que traz à escrita moderna de Poe a inteireza do mito[273], operação constante nos seus escritos.

4- A dobra de C^1 sobre $C^{2\ (\text{dobra da escrita /poética sobre paisagem})}$ efetiva-se à medida que nela esteja contida uma estrutura referencial direta referendada, de modo circular, da primeira sobre a segunda. Isso ocorre porque o texto sistematiza, de modo direto, um conteúdo que se refere à criação de um jardim-paisagem e este

[273] Fazemos referência ao *mito de Narciso* e dele já ocupamos nas páginas 49 a 56 do **Capítulo 1**.

funciona como índice. A categoria de observação, nesse momento, é a *primeiridade*. (PEIRCE, 2012, p.150), posto que essa dobra seja a mais direta, a mais insistente e persistente na memória do leitor. Ousamos dizer que, por mais que a relação entre C^1 sobre C^2 se aprofunde, a imagem referencial resultante da dobra é impossível de ser apagada, pois a constituição do texto, associada à força que a memória resgata do título, impede todo e qualquer fenômeno de saturação dessa imagem. Nesse caso, o sujeito (leitor) coloca-se diante do objeto (um texto cujo tema é um jardim ou é a atividade do paisagismo) e, nessa relação direta, a subjetividade manifesta-se na produção do *signo-jardim* e não no *signo-texto*. O *percepto* (cf. PEIRCE, 2012, p. 51), nesse momento é a imagem de um jardim, ou melhor, a memória de um jardim. O jardim é *percepto* porque funciona como um estímulo à percepção do que se manifesta no texto. Ele é um elemento que, de acordo com Peirce, permanece, de modo compulsivo, insistente, teimoso, apresentando-se ao sujeito. Ainda é importante salientar que muitos elementos são responsáveis por estabelecer esse *percepto*: o título do conto, como já mencionamos; a epígrafe, cuja função já tivemos oportunidade de avaliar e determinar; e, finalmente, o conteúdo do conto, o seu tema, como este manifesta-se na superfície da leitura. É, contudo, a temporalidade dessa relação que determina o seu *percipuum*, isto é: porque o jardim é a primeira imagem que se apresenta ele é, portanto, o *percepto,* e o *percipuum* é o tema do conto, em primeira instância. De modo bastante simples isso pode ser traduzido assim: o *percepto* é uma imagem de jardim e o *percipuum* é um conteúdo textual cujo tema é ajardinamento paisagístico, ainda que esse último vá se modificar à medida que a natureza da percepção for se tornando mais dinâmica. A respeito da persistência da memória que caracteriza o *percepto* e que faz surgir aos nossos sentidos o *percipuum,* é importante considerar que, nesse primeiro momento da dobra, "[...] a consciência de quem percebe está em estado de disponibilidade, pouco reativa, porosa e desarmada [e] o *percipuum* traduz o *percepto* como mera qualidade de sentimento [...]. (SANTAELLA, 2005, p. 86). A dobra que estabelece, então, a relação imediata entre imagem e tema ocorre em condições perceptivas de *primeiridade* (cf. PEIRCE, 2012, p. 51), uma vez que a imagem de jardim passa a ser um "existente concreto ou uma lei geral" que determina toda a sorte do texto. Mediante essa categoria perceptiva é impossível ainda que o tema do texto, ou melhor o *percepto* traduza outra coisa

senão o que está, de modo efetivo, textualizado. Revelam-se qualidades que não se diferenciam em relação ao que possa existir de externo ao conto e que, por isso, são regidas por um nível considerável de independência. Dito de outro modo, em *primeiridade* nada está para além do que foi escrito.

5- A dobra de C^1 sobre C3 (dobra da escrita/poética sobre pintura) exige uma postura perceptiva mais sofisticada posto que obrigue o sujeito a iniciar um processo de deslocamento referencial em rumo à autonomia do signo e, por conseguinte, da metáfora. O *percepto,* a esse tempo, continua o mesmo (lembremos que ele é insistente), entretanto ele irá manifestar-se como *percipuum* compelindo a atenção do sujeito de modo mais intenso. Ele, o *percepto* (como imagem de jardim), não desaparece por completo, mas se fluidifica e ganha outra compleição, outra substância: a de uma pintura. Contribuem para essa mudança aspectos textuais como: a) a citação do nome de um pintor (que não sabemos definir se se trata de Claude Lorrain ou como Claude Vernet, pois, lembremos que só é mencionado o primeiro nome); b) ou e, sobretudo, às nuances e texturas que aproximam o procedimento adotado na escrita ao procedimento adotado na pintura. A duração dessa percepção, desse *percipuum,* "[...] irá depender da intensidade dos níveis de sentimento e de surpresa [...]. " (SANTAELLA, 2005, p. 86). O *percipuum,* nesse momento (o da percepção do texto como uma pintura), será tanto mais forte quanto for a relação do sujeito observador (leitor) com os dois objetos, texto escrito e pintura. A categoria de observação que determina essa dobra é a *secundidade* (PEIRCE, 2012, p. 150), categoria do confronto de uma realidade com outra, de um fato com outro mediante as relações mediadas pela coerção, pela dependência, pela independência e até mesmo pela negação (de um ser aquilo o que o outro não é). Nesse caso, a pintura apodera-se do texto e atinge os sentidos de modo surpreendente, ainda que isso obedeça a certa temporalidade, pois a memória natural de jardim cederá lugar agora à 'representação de jardim' cujas referências estão tanto em Claude Lorrain como em Claude Vernet, e as técnicas adotadas pelos pintores passam a orientar um percurso de leitura para o conto-pintura. Esse deslocamento inicial, bem como os que se seguem, deve ser considerado tendo em vista os elementos de temporalidade, quais sejam: *o antecipuum* e o *ponecipuum* (cf. PEIRCE, 2012, p. 51): o primeiro é todo elemento antecipatório da percepção, e o

segundo é aquele que, além de "[...] conter algo lembrado, pode conter algo esperado com cuja confirmação contamos. " (SANTAELLA, 2005, p. 87). Como dissemos, ainda que diluído em outras substâncias simbólicas, o elemento antecipatório sempre será o jardim.

6- A dobra de C^1 sobre C^4 (dobra perpendicular da escrita/poética sobre arquitetura) se dá de modo semelhante à dobra anterior, contundo, exigindo um deslocamento maior. Quando observamos o gráfico, percebemos que essa dobra é perpendicular. Isso é possível de ser percebido porque, no ato da leitura, ocorre uma chuva de *perceptos* que se manifesta como *precípua*. Esses *perceptos* são colhidos pelas malhas dos sistemas interpretativos que todos possuímos, são agrupados e convertidos em elementos da percepção. (Cf. SANTAELLA, 2005, p. 87). Possui, portanto, a condição de *perceptos*, nesse momento da percepção, o seguinte fator textual: a referência à Abadia de Fonthill que traz à memória *perceptos* relativos a essa referência. Esses, por sua vez, de modo reativo, possibilitarão a elaboração da escrita como uma obra arquitetônica, o que obriga o leitor a considerar não mais a pintura do conto, mas a arquitetura do conto, que, a esse tempo da percepção, manifesta como o *ponecipuum*. O elemento que se comporta como *antecipuum*, portanto, é a referência à Abadia de Fonthill Abbey e todos os *perceptos* oriundos dessa referência. À medida que outras referências vão surgindo e que nos damos conta delas, o estado de percepção vai mudando e, em consequência, muda também a hierarquia dos elementos perceptivos. Essa dobra é interna ao texto, pois se estabelece na relação entre o texto como arquitetura e a obra arquitetônica convencional como a conhecemos.

7- A dobra de C^2 sobre C^3 (dobra perpendicular da paisagem sobre arquitetura) é externa ao texto porque só pode ser obtida quando a percepção faz surgir um *percipuum* que, embora advindo do texto, não é mais o texto. Ele teve a sua substância completamente metamorfoseada em duas outras: paisagem e arquitetura. Essa dobra é resultante das duas dobras anteriores e só é obtida a partir do momento que o leitor se afasta da matéria escrita para encontrar o *percipuum* em outras matérias. O estímulo, o *percepto*, é o mesmo: trata-se de um "jardim" resultante de uma memória de jardim; os *perceptos* estão na abundância de cores, odores, sons, ângulos e texturas. O jardim, contudo, pressupõe agora a "*arte* de um

criador”[274] (POE, 1965, p. 644) que, exerce funções correlatas àquelas exercidas pelo arquiteto-paisagista. A esse turno, a operação é mais complexa pois requer que concebamos o conto como uma “natureza intermediária”[275] (POE, 1965, p. 644) que não é trabalho de Deus, mas do homem. A essa altura, a escrita se naturaliza na paisagem (jardim + arquitetura), o que só é possível mediante a estranheza no ato da percepção e do deslocamento da função convencional do escritor (Poe) ou do protagonista (Elisson). Acerca do último lembremos, a título de nos propiciar uma melhor compreensão da dobra C^2 sobre $C^{3,}$ de que não se fez músico, não se fez poeta nem pintor, não foi arquiteto e nem escultor. Todavia, compreendia que:

> Na multiformidade e no multicolorido das flores e da árvores reconhecia ele os mais direitos e enérgicos esforços da Natureza pelo encantamento físico [...]. – notava ele que podiam ser empregados os melhores meios, trabalhando com maiores vantagens, para a realização não só do próprio destino como poeta, mas dos augustos fins para os quais a Divindade implantara no coração do homem o sentimento do poético.[276] (POE, 1965, p. 640-1).

8- A dobra de C^2 sobre $C^{4\ (\text{dobra da pintura sobre arquitetura e paisagismo})}$, entre todas, é a *mais desreferencializada*, uma vez que se estabelece mediante relações buscadas no plano exterior ao conto. Ela depende, sim, do conjunto de *percepto*s que demos conta de construir ao longo de processo de percepção e, em consequência, das outras dobras. A percepção aqui ocorre em *terceiridad*e, dada a síntese que deve ser realizada tendo em vista a continuidade, a comunicação e a semiose de outros e entre outros signos. É mediante essa categoria de percepção que os critérios de representação são postos em confronto por meio do hábito e da lembrança que temos de determinados signos. (PEIRCE, 2012, p. 150). É por

[274] “[...] the art of a creator.” (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[275] “[...] intermediate or secondary nature [...].” (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[276] “In the multiform and multicolor of the flowers and the trees, he recognised the most direct and energetic efforts of Nature at physical loveliness. And in the direction or concentration of this effort -- or, more properly, in its adaptation to the eyes which were to behold it on earth -- he perceived that he should be employing the best means -- laboring to the greatest advantage -- in the fulfilment, not only of his own destiny as poet, but of the august purposes for which the Deity had implanted the poetic sentiment in man. ” (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

> isso que precisamos ler (observar) por mais de uma vez um mesmo texto, olhar uma mesma imagem repetidas vezes para que as surpresas se manifestem. Desse modo, a dobra da pintura sobre a arquitetaura/paisagismo ocorre segundo o mesmo princípio da dobra anterior e sua articulação é exterior ao conto, uma vez que para ser elaborada é necessário que nos apoderemos de uma série de *perceptos* pertencentes a outros campos da cultura como a história social que registra aspectos do Primeiro Romantismo, as determinações árcades que recaem sobre este e sobre a sociedade de um modo geral. Destaca-se, nesse momento, a relação de preponderância que a pintura manteve sobre a arquitetura de jardins e, sobretudo, a memória mítica que prevaleceu nessa relação e que ainda prevalece no imaginário de jardim com centro e unidade. Nesse caso, a imagem existente no conteúdo do conto cede espaço para um campo metafórico decisivo que alterna de modo circular o lugar do *representamen* e que garante a assemanticidade em contraponto com a semantização (cf. SANTAELLA, 2005, p. 155) ocorrida lá na primeira dobra, quando afirmamos que a percepção se deu em *primeiridade*.

Após termos considerado as perspectivas sob o ponto de vista das dobras, numa operação formal, passemos a uma abordagem sob o ponto de vista enunciativo propiciado pelas falas do narrador e do protagonista. Os critérios perspectivícos são textualizados de duas maneiras distintas no texto traduzido que tomamos como objeto de estudo: 1ª) uma metafórica, com três aparições no conto (esta se faz com uso de termos correlatos); e outra, referencial, que aparece apenas uma vez no conto (com o uso do vocábulo *perspectiva*[277])[278]. É importante salientar que em quaisquer dos casos o tipo de perspectiva adotada é, como já mencionamos, a axonométrica (central/cônica).

Em *The Domain of Arnheim* são encontradas perspectivas dadas pelo narrador ou pelo protagonista e, no texto traduzido que tomamos como objeto de estudo, elas são textualizadas de duas maneiras distintas[279]: 1ª) uma metafórica, com três aparições no conto (esta se faz com uso de termos correlatos); 2º) e outra, referencial, que aparece

[277] Vocábulo destacado em azul.

[278] Aqui, consideramos conveniente esclarecer que tivemos o cuidado de verificar a ocorrência do vocábulo *perspectiva* anotado na tradução para a língua portuguesa (MENDES; AMADO, 1965) que utilizamos na análise, confrontando-o com o texto original (1966) e com a tradução para o espanhol (CORTÁZAR,1970).

[279] Seguimos a disposição natural em que se manifestam no conto.

apenas uma vez no conto (com o uso do vocábulo *perspectiva*)[280]. É importante salientar que, em quaisquer dos casos, o tipo de perspectiva adotado é, como já mencionamos, a axonométrica (central/cônica). Em nossa projeção tomaremos *Arnheim* como ponto **X** e o observador como a silhueta manifestada em cada uma das situações.

A seguir apresentaremos cada uma das maneiras e, ao lado delas, os modos narrativos pelos quais se manifestam:

1ª) a noção de perspectiva marcada pelo uso de termos correlatos que, em primeira instância, a desreferencializa. Para a análise dessa situação selecionamos três passagens que a figurativam de formas distintas, conforme veremos:

CASO 1:

(NARRADOR): Na procura de um lugar conveniente, assim situado, Ellison viajou vários anos e permitiu que eu o acompanhasse. Mil sítios que me arrebataram foram por êle rejeitados sem hesitação, devido a razões que, finalmente, me demonstravam estar êle certo. Chegamos afinal a um elevado planalto de admirável fertilidade e beleza, que proporcionava uma **visão panorâmica** pouco menos ampla que a do Etna e, na opinião de Ellison, bem como na minha, ultrapassava a tão famosa vista daquela montanha em todos os elementos verdadeiros do pitoresco. (POE [Tradução de MENDES, AMADO], 1965, p.645. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

(NARRADOR): In search of a suitable place so situated, Ellison travelled for several years, and I was permitted to accompany him. A thousand spots with which I was enraptured he rejected without hesitation, for reasons which satisfied me, in the end, that he was right. We came at length to an elevated table-land of wonderful fertility and beauty, affording **a panoramic prospect** very little less in extent than that of Aetna, and, in Ellison's opinion as well as my own, surpassing the farfamed view from that mountain in all the true elements of the picturesque. (POE, 1847. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

(NARRADOR): En busca de un lugar conveniente así ubicado, Ellison viajó durante varios años y me fue permitido acompañarlo. Mil lugares que me extasiaban fueron rechazados por él sin vacilación, por razones que al cabo me convencían de que estaba en lo cierto. Llegamos por fin a una elevada meseta de maravillosa fertilidad y belleza con una **perspectiva panorámica** muy poco menor en extensión a la del Etna y, en opinión de Ellison, así como en la mía, superior a la afamadísima vista de aquella montaña en todos los verdaderos elementos de lo pintoresco. (POE [Tradução CORTÁZAR], 1970, p. 375.O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

[280] Aqui, consideramos conveniente esclarecer que tivemos o cuidado de verificar a ocorrência do vocábulo perspectiva anotado na tradução para a língua portuguesa (MENDES; AMADO,1965) que utilizamos na análise, confrontando-o com o texto original (s./d.) e com a tradução para o espanhol. (CORTÁZAR,1970).

Nesse caso[281], mostram-se duas situações que devem ser consideradas. Em primeiro lugar, precisamos pensar que o narrador participou da busca e do encontro de *Arnheim* (... me arrebataram...; chegamos). Entretanto, a visão que ele proporciona ao leitor é interna em um sentido e externa no outro: a) a perspectiva que oferece é resultado de um conjunto de memórias pessoais, por isso interna ao conteúdo narrado; de posse dessas memórias o leitor projetará a sua visão do espaço que, por sua vez, será externa; é possível que o leitor, a esse turno, ainda não tenha metaforizado *Arnheim* e que persista uma imagem de lugar; b) o "local" (o planalto), a partir de onde a visão do domínio se projeta para o narrador e para Ellison, parece bem mais alto, além disso, nos é oferecido as variantes da amplidão (maior e menor). Ambos, narrador e protagonista, utilizam a memória do Monte Etna como referência para a projeção da amplidão do espaço encontrado, por esses motivos o plano de visão é externo e se dá de cima para baixo, de fora para dentro. Para que o leitor possa se aproximar da noção de amplidão apresentada pelo narrador ele deverá reconhecer a imagem do mesmo *Monte*.

CASO 2:

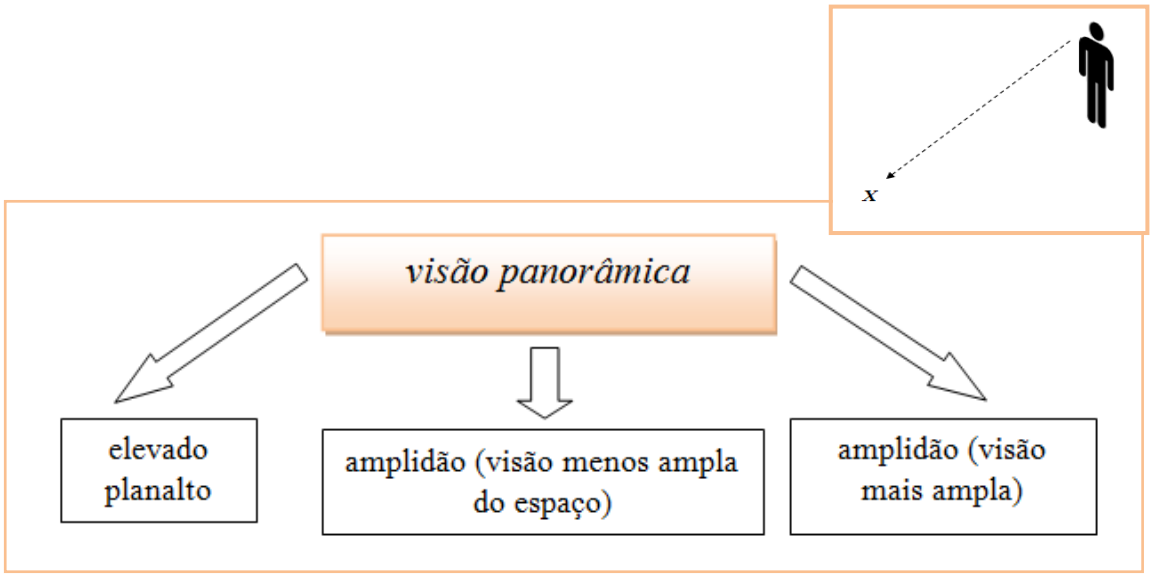
(ELLISON): "**Ao olhar do alto de um monte** não podemos deixar de sentir-nos *estrangeiros* no mundo. O coração enfêrmo evita as paisagens longínquas como uma peste." (POE [Tradução de MENDES, AMADO], 1965, p.645. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses , da fala do protagonista; o grifo em itálico e as aspas são do autor. O grifo em negrito é nosso).

(ELLISON): "**In looking from the summit of a mountain** we cannot help feeling abroad in the world. The heart-sick avoid distant prospects as a pestilence." (POE, 1847. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do protagonista; o grifo em itálico e as aspas são do autor. O grifo em negrito é nosso).

(ELLISON): "**Mirando desde la cima de una montaña** no podemos menos de sentirnos *ajenos* al mundo. El desconsolado evita las perspectivas lejanas como la peste." (POE [Tradução CORTÁZAR], 1970, p. 375. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses , da fala do protagonista; o grifo em itálico e as aspas são do autor. O grifo em negrito é nosso)

[281] Aqui o tradutor conserva expressões iguais àquelas apresentadas no original. A tradução de Cortázar opta pela expressão *perspectiva panorámica,* que agora funciona como termo correlato e não mais como termo referencial, tendo em vista a hierarquia da versão escolhida em face do original.

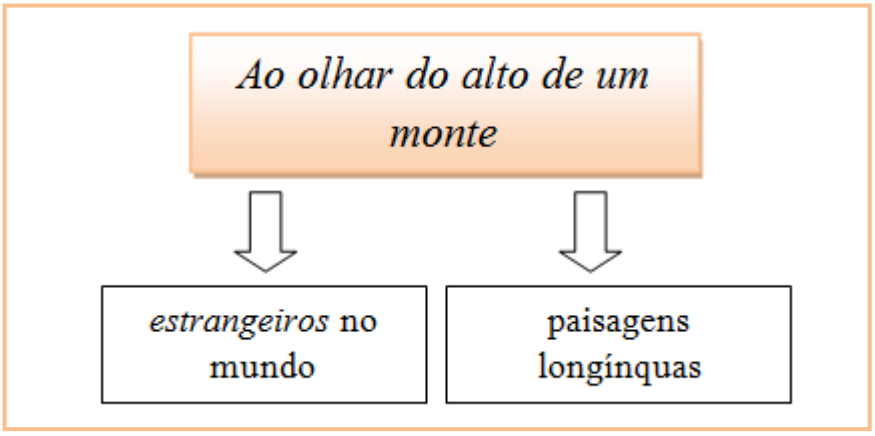
Fig. 104. Gráfico esquemático da perspectiva *1* em *The Domain of Arnheim*.[282]



Esta é uma situação singular na unidade do conteúdo narrado. Agora quem fala é o protagonista, Ellison. Ele não está em face do domínio desejado, nem mesmo esse domínio é uma memória ainda. Ocorre, nessa situação, uma projeção de perspectiva não objetiva. Trata-se mesmo de ponderar as escolhas que faria. Nesse caso, a perspectiva é resultado de um estado de subjetivação do espaço em função das disposições do espírito do protagonista e assim não há como determiná-la. Se no caso anterior é possível pensar de modo objetivo em tamanho, altura, profundidade, a partir de referências textualizadas, agora a perspectiva que surge se dá na interioridade do ser, ou seja, as "medidas" se dão segundo a ordem do espírito do protagonista e podem variar tanto para o narrador quanto para o leitor.

[282] O gráfico é de nossa autoria.

Fig. 105. Gráfico esquemático da perspectiva *2* em *The Domain of Arnheim*[283].



CASO 3:

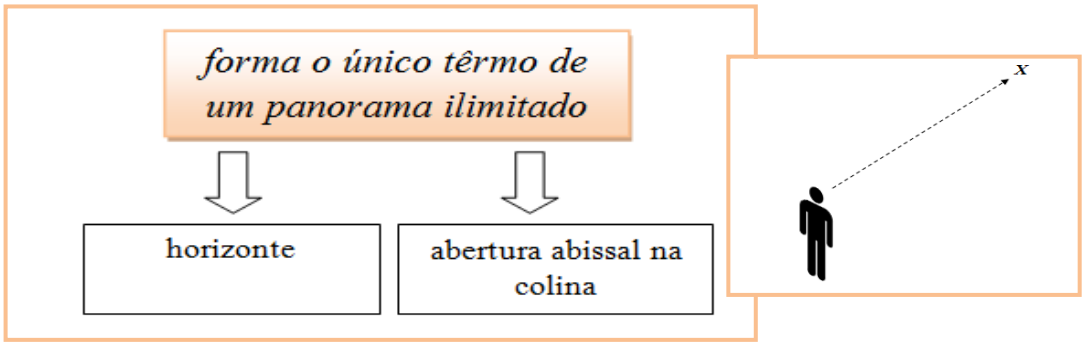
(NARRADOR): O visitante, ao penetrar de súbito na baía, saído da obscuridade, deleitava-se, atônito também, com um globo pleno de sol cadente que êle já supusera de há muito escondido no horizonte, mas que agora o defronta e **forma o único têrmo de um panorama ilimitado** visto através de outra abertura abissal na colina. (POE [Tradução de MENDES, AMADO], 1965, p.645. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

(NARRADOR): The visitor, shooting suddenly into this bay from out the gloom of the ravine, is delighted but astounded by the full orb of the declining sun, which he had supposed to be already far below the horizon, but which now confronts him, and forms **the sole termination of an otherwise limitless** seen through another chasm-like rift in the hills. (POE, 1847. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

(NARRADOR): El visitante que cae de improviso en esta bahía desde las tinieblas del barranco queda encantado pero sorprendido por el rotundo globo del sol poniente que había supuesto ya bajo el horizonte y que ahora lo enfrenta, **constituyendo el único límite de una perspectiva que de otro modo sería infinita** vista desde otro abismo abierto entre las colinas. (POE [Tradução CORTÁZAR], 1970, p. 376. O grifo em negrito é nosso bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

[283] O gráfico é de nossa autoria.

Fig. 106. Gráfico esquemático da perspectiva *3* em *The Domain of Arnheim*[284].



Aqui a voz narrativa apresenta-se em 3ª pessoa e *o visitante* pode ser ele mesmo, pode ser o protagonista – embora distanciados pela construção verbal – ou ainda o leitor. A perspectiva se dá de fora para dentro e de baixo para cima. A projeção perspectívica é ilimitada. Dentre todos os casos, este nos pareceu o de maior teor metafórico porque assinala a própria natureza da perspectiva no sentido geométrico aplicado às artes: a singularidade da impossibilidade de determinação de limites físicos para a observação do fato artístico. Interessante notarmos que não há o uso da palavra referenciada *perspectiva*.[285] Em detrimento dela, e como forma de acentuar o acontecimento metafórico, surgem expressões que nos parecem mais fieis ao original: "forma o único têrmo de um panorama ilimitado" / "the sole termination of an otherwise limitless". Dessa opção forma-se um *continuum* caracetrizado por um transporte do efeito metafórico para os termos correlatos: "horizonte"/ "abertura abissal. " Como resultado, o **X** já começa a sofrer deslocamentos também. Queremos dizer com isso que, quanto mais o narrador, o protagonista e o leitor se aproximam de **X** mais se aproximam da poesia.

De outro modo, a noção de perspectiva é marcada pelo uso do vocábulo *perspectiva* associado a outros vocábulos e/ou construções de valor semântico similar que, em primeira instância, a referencializa. Havemos de considerar que a opção dos tradutores para o português difere da opção adotada pelo escritor, em língua inglesa que utiliza **new outlet** em detrimento de **perspective**, assim como a de Cortázar que opta

[284] O gráfico é de nossa autoria.

[285] Adotada por Cortázar, em sua tradução.

por **nueva abertura** e, nesse caso, foi mais fiel ao texto original. Ainda em Cortázar há a opção por traduzir **gate of the vista** para **barrera de la perspectiva,** enquanto que, em português a opção é por **porta do panorama,** mais fiel ao texto original. Já que vimos mencionando a questão das traduções, é importante salientar, e esperamos que essa observação não seja tardia, que antes de atuarem como tradutores, todos são leitores e todos, sob algum ponto de vista, encontraram, a seu modo e do seu lugar de observação, *Arnheim*.

Vejamos agora, por meio de apenas um caso, como o vocábulo *perspectiva* se comporta:

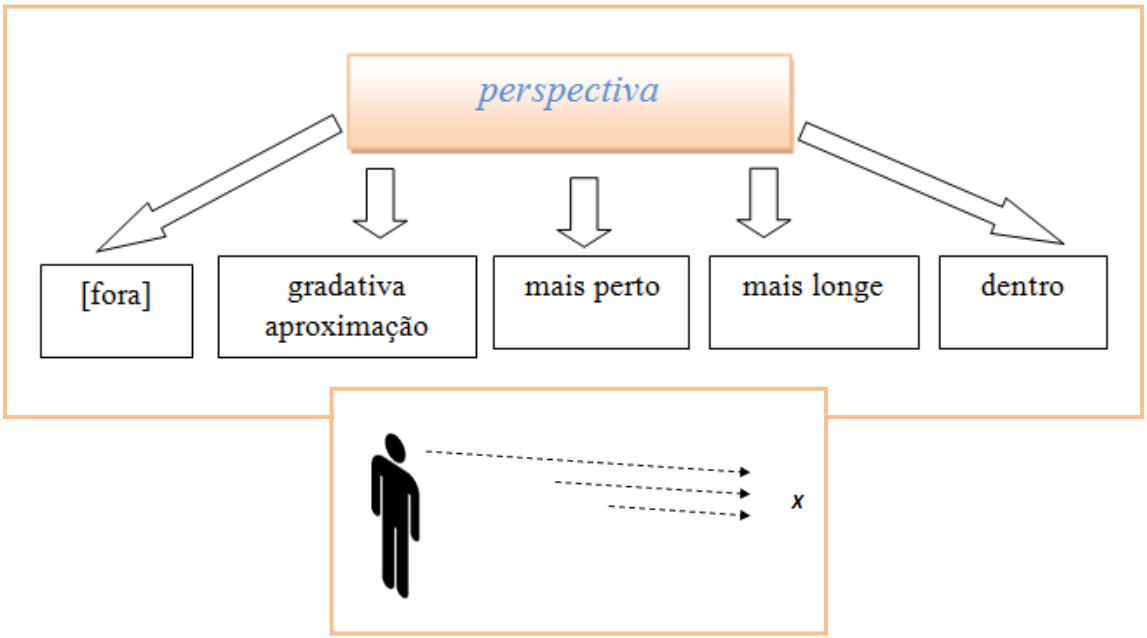
CASO 1:

(NARRADOR): **Essas coisas são observadas durante a gradativa aproximação do bote para aquilo que eu chamei a porta do panorama**. **Chegando para mais perto desta, porém, seu aspecto de abismo desaparece; nova perspectiva da baía descortina-se para a esquerda**, em cuja direção vê-se também a muralha mergulhar, seguindo ainda o curso geral do rio. **Para dentro dessa nova abertura o olhar não pode penetrar muito longe**, porque a corrente, acompanhada pela muralha, dobra para a esquerda, até que ambas são tragadas pelas fôlhas. (POE [Tradução de MENDES, AMADO], 1965, p.648. Os grifos em negrito são nossos bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

(NARRADOR): **These things are observed during the canoe's gradual approach to what I have called the gate of the vista. On drawing nearer to this, however, its chasm-like appearance vanishes; a new outlet from the bay is discovered to the left- in which direction** the wall is also seen to sweep, still following the general course of the stream. **Down this new opening the eye cannot penetrate very far;** for the stream, accompanied by the wall, still bends to the left, until both are swallowed up by the leaves. (POE, 1847. Os grifos em negrito são nossos bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

(NARRADOR): **Estas cosas se observan durante la gradual aproximación de la canoa a lo que he llamado la barrera de la perspectiva. Pero al acercarnos a ésta su apariencia de abismo se desvanece; se descubre a la izquierda una nueva salida a la bahía**, y en esa dirección se ve correr la pared que sigue el curso general del río. **Atraves de esta nueva abertura la vista no puede llegar muy lejos,** pues la corriente, acompañada por la pared, aún dobla hacia la izquierda, hasta que ambas desaparecen entre las hojas. (POE [Tradução CORTÁZAR], 1970, p. 377. Os grifos em negrito são nossos bem como a marcação, entre parênteses, da fala do narrador).

Fig. 107. Gráfico esquemático da perspectiva referencial em *The Domain of Arnheim*[286].



Nessa passagem, entre todas, a que mais recupera (no plano de expressão) a referência à percepção da pintura, surgem potencializadas em definitivo as condições de observação, de pontos de vista e, por conseguinte, de perspectivas. O narrador didatiza a percepção de forma sutil ao anunciar que se pode observar melhor a paisagem com a gradativa aproximação em relação ela. O leitor, de fato, é posicionado diante de um quadro impressionista, cuja avaliação da imagem deve se dar de modo gradual. A unidade da imagem, portanto, depende em grande medida dessa gradação.

A nosso ver, esta é uma passagem-chave. Apesar de ela estar quase no final do conto – na verdade este é o seu antepenúltimo parágrafo – é por ela que, de fato, entramos em *Arnheim*. Aqui, mais uma vez, o leitor realiza uma operação fundamental para o texto: a sua percepção como pintura. É somente quando ele se depara com o trecho "Essas coisas são observadas durante a gradativa aproximação[...]" que dá conta de que ainda não poderá descer do bote, pois é necessário refazer todo o percurso, agora com mais paciência e atenção. Todas as imagens com suas texturas e cores começam a saltar e se tem a sensação de poder tocar nessas formas: flores, árvores, água, ar, pedras preciosas..., de poder sentir o cheiro doce e estranho daquele lugar (das tintas, das

[286] O gráfico é de nossa autoria.

palavras), de ouvir a musicalidade que ecoa da união desses elementos. Todos os sentidos são exigidos para a percepção da Beleza. Trata-se dos percursos do olhar sobre o objeto artístico e, ainda mais, trata-se de como esse percurso deve ser realizado. Já há muito essas imagens pairavam sobre a superfície da folha de papel, mas agora podem ser tocadas e *Arnhei*m, emoldurada, materializa-se.

É necessário ainda lembrar do eco do autor implícito (agora se mostrando na voz narrativa) que também didatiza acerca do tema escolhido para representar: a natureza. Em todas as imagens de Arnheim "O pensamento da natureza permanecia ainda, mas seu caráter parecia ter sofrido modificação; havia uma simetria sobrenatural, uma uniformidade excitante, uma propriedade mágica nessas obras naturais. "[287] (POE, 1965, p. 646). O imagético natural-irônico-mítico de *Arnheim,* vale anotar, já estampara as páginas de Berenice[288]:

> Quando lhe invoco o nome... Berenice!, das ruínas sombrias da memória repontam milhares de tumultuosas recordações. Ah, bem viva tenho agora a sua imagem diante de mim, como nos dias de sua jovialidade e alegria! Oh, deslumbrante, porém fantástica beleza! Oh, sílfide entre os arbustos de Arnheim! Oh, náiade à beira de suas fontes! E depois... depois tudo é mistério e uma estória que não deveria ser contada.[289] (POE, 1965, p. 192).

Acerca do mito, a sua permanência rejuvenescida é bem marcada por elementos textuais como *Paraíso, pássaros dourados, arquitetura suspensa no ar, silfos, fadas, gênios, gnomos.* Todavia, existe outra marcação, desta vez desreferencializada, que aponta para a sua estrutura: a opção pelo uso de linhas curvas, onduladas e formações linguísticas em espiral que, por suas vezes, remetem à circularidade daquele. A adoção das linhas curvas e das formas arredondadas caracteriza o elemento estrutural da narrativa em *"S"*, também conhecida como *serpentine line,* cuja adoção oferece ao

---

[287] "The thought of nature still remained, but her character seemed to have undergone modification, there was a weird symmetry, a thrilling uniformity, a wizard propriety in these her works. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[288] Publicado pela primeira vez no *Southern Literary Messenger*, em março de 1835. Título original: *Berenice.*

[289] "I call upon her name - Berenice! - and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah, vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh, gorgeous yet fantastic beauty! Oh, sylph amid the shrubberies of Arnheim! Oh, Naiad among its fountains! And then - then all is mystery and terror, and a tale which should not be told." (Edgar Allan **POE**. *Berenice*, 1835).

conteúdo narrado uma sensação de beleza flutuante. (Cfe. HOGART [290]*apud* QUINTAS, 2011, p. 276). Vejamos como se comporta a *serpentine line* em *The Domain of Arnheim*.

Fig. 108. Representação das linhas dominantes em *The Domain of Arnheim*[291].



"Chegava-se habitualmente a Arnheim pelo rio. O visitante deixava a cidade de manhã cedo. Até o meio-dia passava por entre margens de beleza tranqüila e caseira, em que pastavam inúmeros carneiros com os flocos brancos, salpicando o verde vivo dos **prados ondulantes**. "[292] (POE, 1965, p. 645).

"Aumentava a transparência da água. A corrente dava **mil voltas**, de modo que em momento algum podia ser vista sua superfície cintilante em distância maior de duzentos metros. A cada instante o barco parecia aprisionado num **círculo encantado** [...]. "[293] (POE, 1965, p. 645-6).

[290] *In:* William **HOGART**. *The Analysis of Beauty written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste* (1753).

[291] Os tipos de linhas que compõem a Fig. 108 foram extraídas de www1.educacao.pe.gov.br/.../ProfessorAutor%5CArte%5CArte%20%20I..

[292] "The usual approach to Arnheim was by the river. The visiter left the city in the early morning. During the forenoon he passed between shores of a tranquil and domestic beauty, on which grazed innumerable sheep, their white fleeces spotting the vivid green of rolling meadows." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[293] The water increased in transparency. The stream took a thousand turns, so that at no moment could its gleaming surface be seen for a greater distance than a furlong. At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, [...]". (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

"Os volteios se tornavam mais freqüentes e intrincados, parecendo, às vêzes, **voltar sôbre si mesmos**, de modo que o viajante já de há muito perdera qualquer idéia de direção. " [294] (POE, 1965, p. 646). "

"Depois de atravessados os labirintos dêsse canal, durante horas, com a obscuridade a adensar-se a cada instante, súbita e inesperada volta do barco conduzia-o de repente, como se caído do céu a uma **bacia circular**, de amplidão bem considerável, [...]. "[295] (POE, 1965, p. 646).

"[...], mas a água era tão transparente que o fundo, que parecia consistir de uma espessa massa de pequenos **seixos redondos** de alabastro [...]. "[296] (POE, 1965, p. 646).

"O visitante, [...], deleitava-se, atônito também, com o **globo pleno de sol** cadente..."[297] (POE, 1965, p. 647).

"Êle oscila levemente **em círculo** até que sua proa aponta para o **sol**."[298] (POE, 1965, p. 647).

"Êsse platô varia em largura de dez a trezentas jardas, indo da margem do rio até uma muralha de cinqüenta pés de altura que se estende numa **infinidade de curvas.** "[299] (POE, 1965, p. 647).

"O bote, não obstante, desliza màgicamente por dentro do canal **sinuoso**. "[300] (POE, 1965, p. 648).

---

294 "The windings became more frequent and intricate, and seemed often as if returning in upon themselves, so that the voyager had long lost all idea of direction." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

295 "Having threaded the mazes of this channel for some hours, the gloom deepening every moment, a sharp and unexpected turn of the vessel brought it suddenly, as if dropped from heaven, into a circular basin of very considerable extent [...]". (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

296 "[...] but so transparent was the water that the bottom, which seemed to consist of a thick mass of small round alabaster pebbles, [...]". (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

297 "The visiter, shooting suddenly into this bay from out the gloom of the ravine, is delighted but astounded by the full orb of the declining sun [...]". (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

298 "It slowly swings itself around until its prow points toward the sun." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

299 "This plateau varies in width from ten to three hundred yards; reaching from the river-bank to a wall, fifty feet high, which extends, in an infinity of curves, [...]. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

300 "The boat, nevertheless, glides magically into the winding channel; [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

"Dentro de poucos momentos, porém, vê-se que a principal massa de água ainda flui, numa suave e **extensa curva**, acompanhada, como antes, pela muralha. "[301] (POE, 1965, p. 648).

O agrupamento metafórico das *serpentines lines* dispersas no conto garante que Arnheim flutue no ar. Sob outra perspectiva, por meio das citações podemos afirmar ainda que a natureza do conto é circular. As formas circulares são muito caras a Poe e, em grande medida, singularizam a sua obra. O autor escreve seguindo uma estrutura do mandala. O crítico William J. Scheick, em "The geometric structure of Poe's 'The Oval Portrait'" (1978), apresenta sua visão a respeito da noção de circularidade adotada por Poe na escritura do conto:

> The fictive space of 'The Oval Portrait' is geometrically shaped in that it suggests a series of more or less circular layers. There is, first of all, the turret into which the narrator retreated from the outside world, a circular setting objectifying the narrative manner of the tale. Although the story is related retrospectively, it conveys the illusion that its first-person account, the narrative frame, occurs within the turret. The narrative frame in turn encircles the "vague" gloss on the portrait provided by the catalogue raisonne found by the narrator's bedside , and this gloss relates to the "rich golden arabesque" encircling the portrait. The word arabesque, which in the story is synonymous with Moresque, refers to "patterned strangeness," a "carefully wrought design, which is colorful, intricate, symmetrical, and therefore pleasing, often fascinating, in its effects" . Both words provide clues to the complex scheme of the successive frames in the tale, concentric frames increasingly narrowing the reader's attention toward the portrait. The arabesque frame implies a greater proliferation and intricacy of design beyond that of the catalogue's gloss, in which repetition, echo, and sonority suggest in turn a proliferation and intricacy of design beyond that of the narrative frame. (SCHEICK, 1978, p.6[302]).

Sob essa mesma orientação podemos compreender *The Domain of Arnheim* como inscrito em três círculos concêntricos e, em consequência disso, dividido em três partes: a) a narrativa da primeira parte tem como tema uma discussão acerca de cultura, cuja inscrição manifesta-se em vários domínios do saber como a filosofia, a pintura, o paisagismo, a poesia e a

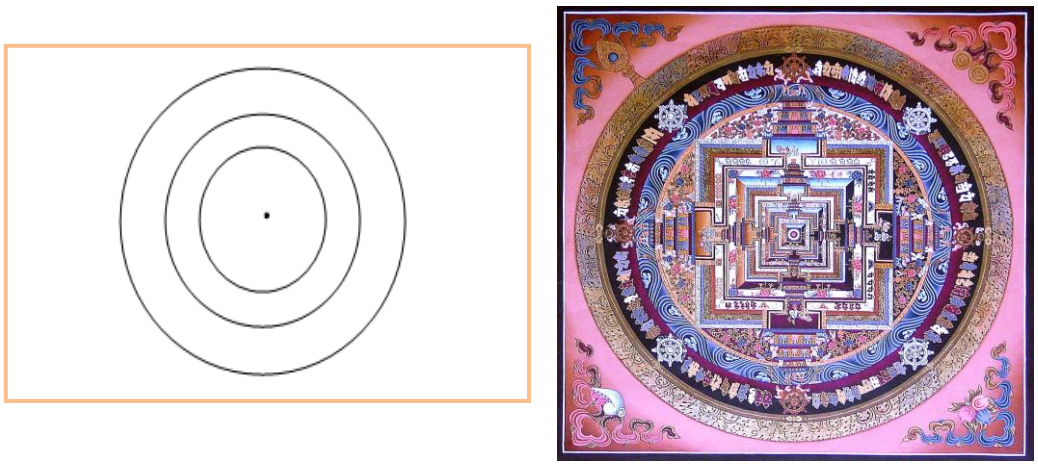
---

[301] "In a few moments, however, it is seen that the main body of the water still sweeps in a gentle and extensive curve to the left, [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[302] Texto extraído de: http://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1978102.htm. Acesso em: 22/08/15.

arquitetura; b) a segunda parte da narrativa é dedicada aos quatro anos de procura por *Arnheim*; e c) a terceira parte inicia-se a partir do encontro de *Arnheim*. A estrutura em mandala pode ser assim representada.

Fig. 109. Representação circular concêntrica de *The Domain of Arnheim*.



Esse "processo de escrita em mandala" promove aquelas perspectivas de dimensões variadas acerca de um mesmo objeto e esse objeto é a estrutura do poético, regulado por um processo reiterativo cíclico sustentado por "[...] noções de profundidade, infinito, vertigem e queda [...]" (DÄLLENBACH, 1979, p. 17). Assim, as formas geométricas circulares do conto revelam a percepção da poética como uma prática ritualística/objeto ritualístico que se presta à meditação sobre si mesma (o). De modo similar, o mandala é a síntese, obtida por uma realização plástica, que objetiva representar o *Ser* e o retorno deste à Unidade Original por meio da sua localização num espaço e tempo míticos, centrais e divinos. Todas as construções, sejam simbólicas ou não, tem origem num centro, cujo simbolismo está relacionado à unidade, ao *axis mundi*. Acerca desse simbolismo é interessante ressaltar que:

> O simbolismo arquitetônico do Centro pode ser formulado do seguinte modo:
>
> 1. A montanha sagrada — onde o céu e a Terra se encontram — está localizada bem no Centro do mundo.
>
> 2. Cada templo e palácio — e, por extensão, toda cidade sagrada ou residência real — é considerado como uma montanha sagrada, sendo visto, portanto, como um Centro.

> 3. Em sua condição de *axis mundi*, considera-se a cidade ou templo sagrado como o ponto de encontro entre o céu, a terra e o inferno. (ELIADE, 1992, p. 19).

Se por um lado a construção de *Arnheim*, como sistema poético-plástico situado no centro do "mundo", pode representar a unidade da Arte e do Belo, por outro pode também revelar a busca pela unidade do Eu, manifesta na figura do personagem principal, Ellison. De um modo ou de outro *Arnheim* é criada como uma construção cosmológica. A concepção estética de criação do Domínio o faz surgir como *imago mundi*, isto é, a idéia de que *Arnheim* reproduz o universo poético na sua essência e nas suas variações, pois são vários os domínios artísticos representados no conto. Há, nesse sentido, a "[...] repetição de um gesto arquetípico, [que] suspende a duração, apaga o tempo profano, e participa no tempo mítico". (ELIADE, 1992, p. 38).

Na maioria das representações que reatualizam esse ato mítico a natureza se mostra como um dispositivo estético, como uma "hierofania" (cf. ELIADE, 1992, p. 62), e as suas leis representam o modo de existência do Ser que a criou. Desse modo, o drama da vegetação em *The Domain of Arnheim* configura-se como simbolismo da regeneração periódica do poético. A respeito da relação de Poe com o natural(-mítico) representado em *The Domain of Arnheim*, Cortázar destaca:

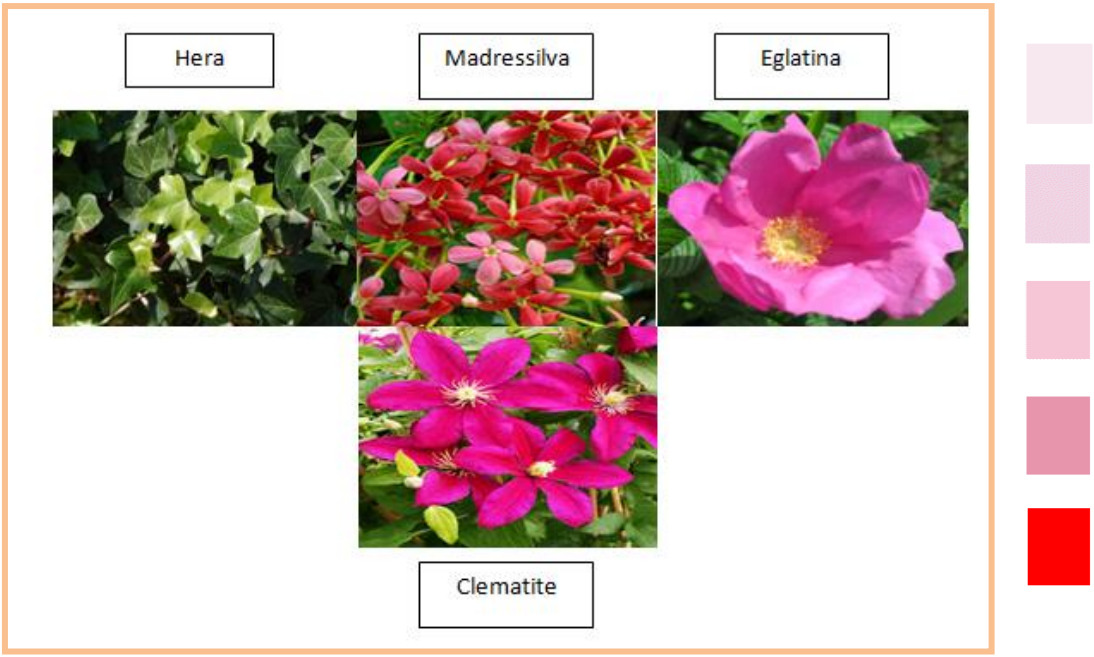
> Ao lado dos três seguintes[303], este conto constitui a maior aproximação de Poe com a natureza, profundamente modificada por sua visão especial e por sua idéia — que Baudelaire acolherá[304] — de que a confusão do natural deve ser reparada pelo artista. Poe escrevera uma primeira versão, que intitulou *O jardim paisagem*, e aperfeiçoou-a no presente texto. Hervey Allen assinalou uma provável influência do *Prince Linnoean Garden*, passeio público de Nova York em que existia uma grande variedade de espécies vegetais, estufas com vinte mil plantas em vasos, tudo isso numa superfície de trinta acres. Poe e Virgínia iam passear ali em 1837. Lembra também que Poe atribuía grande importância a este relato e a seu complemento, *Landor's cottage*, por considerar que tinham um *sentido espiritual* secreto. (CORTÁZAR, 1999, p. 336).

[303] Referindo-se a *The Landor's Cottage an Pendant of "The Domain of Arnheim"*, *The Island of the Fay* e *The Elk*.

[304] Referindo-se a *Correspondances.*

Vejamos a florescência desses elementos naturais na superfície da folha: “A pedra cinzelada tem a pátina do tempo e está profusamente enguirlandada e coberta de hera, de madressilva vermelha e de clematite.”[305] (POE, 1965, p. 648).

Fig. 110. Quadro do cromatismo natural (a) em *The Domain of Arnheim*[306].



E, em meio à natureza, a inteireza do mito se manifesta:

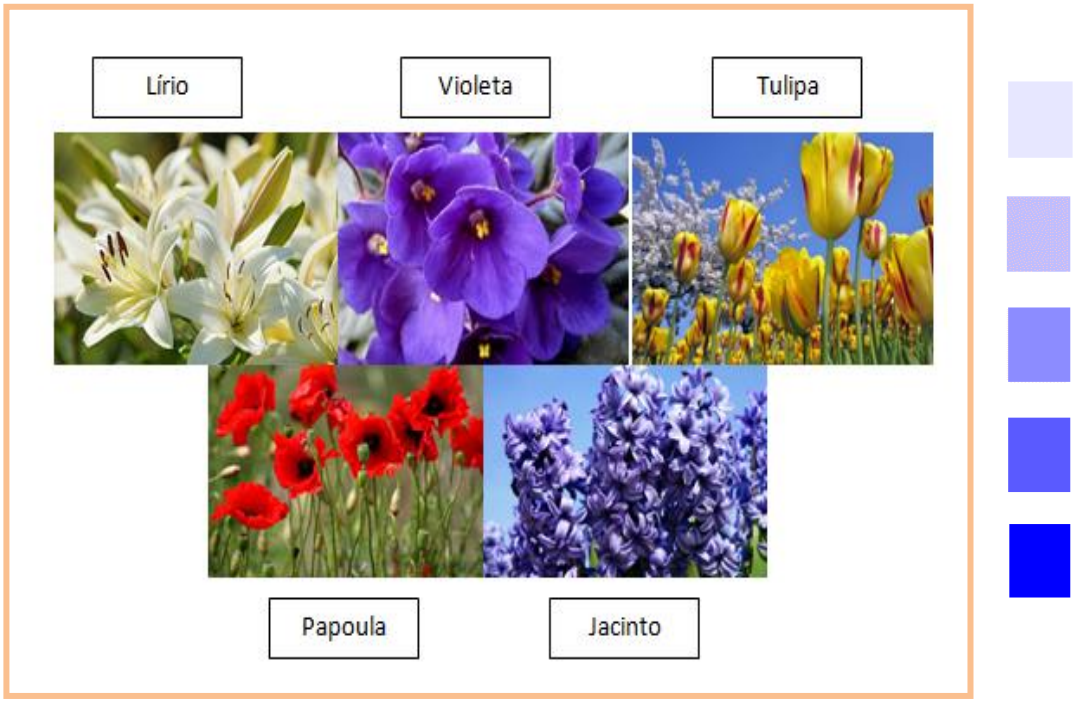
> [...]; algo de sonho se mistura à visão das altas e delgadas das árvores orientais, das moitas de arbustos, dos bandos de pássaros dourados e carmesins, dos lagos orlados de lírios, das touceiras de violetas, tulipas, papoulas, jacintos e tuberosas, das longas linhas emaranhadas de riachos argentinos.[307] (POE, 1965, p. 648-9).

[305] “The chiselled stone has the hue of ages, and is profusely overhung and overspread with the ivy, the coral honeysuckle, the eglantine, and the clematis.” (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[306] A composição do quadro cromático é de nossa autoria.

[307] “[...] there is a dream - like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees - bosky shrubberies - flocks of golden and crimson birds - lily-fringed lake s- meadows of violets, tulips, poppies, hyacinths, and tuberoses - long intertangled lines of silver streamlets - [...]”. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

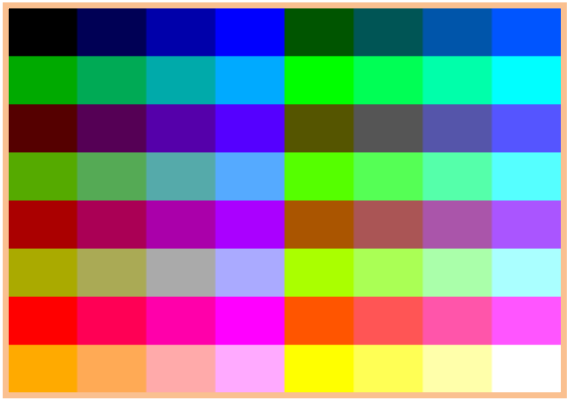
Fig. 111. Quadro do cromatismo natural (b) em *The Domain of Arnheim*[308].



Nesse passo, a palavra pintada ou a imagem escrita afirmam em si e entre suas realidades distintas por meio de uma paleta de cores, tons e de texturas.

a) gráfico de gradação das cores da matéria plástica do conto;

Fig. 112. Quadro da gradação cromática em *The Domain of Arnheim*.

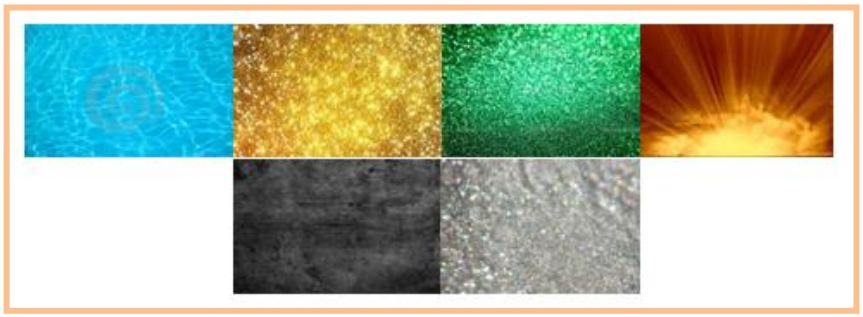


[308] A composição do quadro cromático é de nossa autoria.

> [...] quando o olhar percorria, subindo, o **declive multicolorido**, desde sua nítida junção com a água até sua vaga terminação entre as dobras das nuvens pendentes no alto, tornava-se, deveras, difícil deixar de imaginar uma catarata panorâmica de rubis, safiras, opalas e ágatas douradas, rolando silenciosamente do firmamento.[309] (POE, 1965, p. 647. O grifo em negrito é nosso).

b) tons iluminadores da matéria plástica do conto ;

Fig. 113. Quadro dos tons iluminadores em *The Domain of Arnheim*[310].



"[...] rio **cintilante** [...]."[311] (POE, 1965, p. 648. O grifo em negrito é nosso).

"[...] **raios de sol** poente."[312] [...]. (POE, 1965, p. 648. O grifo em negrito é nosso).

"[...] pássaros **dourados**."[313] [...]. (POE, 1965, p. 648. O grifo em negrito é nosso).

---

[309] "[...] but as the eye traced upward the myriad-tinted slope, from its sharp junction with the water to its vague termination amid the folds of overhanging cloud, it became, indeed, difficult not to fancy a panoramic cataract of rubies, sapphires, opals, and golden onyxes, rolling silently out of the sky." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[310] A composição do quadro dos tons iluminadores da narrativa é de nossa autoria.

[311] "[...] gleaming river [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[312] "[...] fast-sinking sun [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[313] "[...] rimson birds [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

"[...] riachos **argentinos**. "[314] [...]. (POE, 1965, p. 649. O grifo em negrito é nosso).

c) texturas da matéria plástica do conto.

Fig. 114. Quadro das texturas em *The Domain of Arnheim*[315].



"[...] pastavam inúmeros carneiros com os **flocos brancos** salpicando o verde[316] [...]". (POE, 1965, p. 645. O grifo em negrito é nosso).

"[...] teto de **cetim** azul-marinho[317] [...]; " (POE, 1965, p. 646. O grifo em negrito é nosso).

"[...] formando um largo relvado de uma contextura bastante semelhante à do **veludo**[318] [...]. " (POE, 1965, p. 647. O grifo em negrito é nosso).

"[...] em um soalho revestido de **arminho** apenas repousa um levíssimo remo de pau-cetim[319] [...]". (POE, 1965, p. 647. O grifo em negrito é nosso).

---

[314] "[...] silver streamlets [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[315] A composição do quadro das texturas presentes na narrativa é de nossa autoria.

[316] [...] grazed innumerable sheep, their white fleeces spotting the vivid green [...]. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[317] [...] a roof of ultramarine satin, [...]. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[318] [...] of a texture resembling nothing so much as velvet [...]. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[319] On its ermined floor reposes a single feathery paddle of satin-wood; [...]. (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

Subjacente a toda a gama de cor e brilho que caracteriza o pitoresco ainda há a projeção de outra realidade manifestada na arquitetura do conto. Não podemos esquecer que *Arnheim*, o domínio metafórico, surge como "[...] uma mole de arquitetura semigótica[320] e semi-sarracena, sustentando-se, por um milagre, no meio do ar,[321] [...]. (POE, 1965, p. 649). Desse modo, é interessante considerar que "Não só existe um modelo que precede a arquitetura terrena, mas o modelo também se encontra situado numa região ideal (celestial) da eternidade. " (ELIADE, 1992, p. 15). Ao atribuirmos os correspondentes metafóricos do conto para os dois domínios, o terrestre e o celestial, passamos a compreender a narrativa como fenômeno de linguagem concreto e como estrutura ideal resultante de um Ato original da Criação. Esse ato efetiva-se sob três vertentes no *Domínio* de Poe: a literatura, paisagismo/arquitetura e a pintura. A articulação das três vertentes forma um conjunto indissociável que estabelece de uma vez por todas a ideia de Unidade Primordial que discutimos há pouco.

Parece-nos bastante aceitável supor que Poe tenha lido René Louis de Girardin e que tenha ainda seguido os critérios apresentados em *De la Composition des Paysages*. Assim como fez Beckford com a sua *Fonthill Abbey*, Girardin fez em *Ermenonville*. A partir dos finais do século XVIII uma nova concepção de ajardinamento-paisagístico passou a ser desenvolvido na França e na Europa e seus projetos eram, na verdade, as pinturas paisagísticas realizadas por pintores renomados, que as faziam com esse fim específico. Assim, se desejássemos fazer um jardim, deveríamos, pelo menos, começar a imaginá-lo como as pinturas de Poussin, Claude-Lorrain, Salvator Rosa, Claude-Vernet[322], por exemplo, e contratar alguém que pudesse fazer o serviço. Assim fez René-Louis Girardin que, após uma viagem à Inglaterra, contratou os serviços de artistas, arquitetos e pintores, para realizarem juntos a sua pintura sobre a terra nos modelos de Claudio Lorena e de Gaspar Dughet. (Cf. GOMBRICH, 1975, p. 327). O Marquês de Girardin também herdou, assim como Ellison (o protagonista de Poe), a

---

[320] Na primeira vez que nos ocupamos da estrutura arquitetônica do conto, o fizemos tendo em vista a relação textual inscrita nele: a de *Fonthill Abbey*.

[321] "[...] a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture sustaining itself by miracle in mid-air, [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[322] A propósito, em *The Domain of Arnheim*, só é citado o primeiro nome do pintor: Claude. A nosso ver, trata-se de um recurso irônico utilizado pelo escritor. Ele oculta o sobrenome justamente para nos sinalizar a relação recíproca entre as técnicas empregadas pelo pintor barroco Claude Lorrain (1600-1682) e aquelas empregadas por Claude-Vernet (1714-1789). É importante salientar que os pintores da Escola do Rio Hudson (EUA) tomavam para si os ideais plásticos paisagísticos do primeiro.

propriedade onde o *Jardim de Ermenonville* foi construído. A construção tornou-se um modelo árcade e Girardin até chegou a pensar em incluir Poussin no cenário natural. Entretanto, essa ideia cedeu lugar a uma edificação vermelha, morada simbólica de Filémon e Báucis, figuras míticas às quais foi cocedida a imortalidade mediante a transformação em vegetais, após a morte[323]. (Cf. ROMAIN, 2003, p. 36).

Assim, *o Jardim de Ermenonville*, tornou-se um exemplo bem famoso da relação desejada entre pintura paisagística e ajardinamento-paisagístico[324]; seu proprietário também se empenhou em torná-lo modelo para outros pintores por meio dos escritos registrados em *De la composition des paysages; suivi de, Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville.* É assim que Girardin define o ajardinamento paisagístico: "[...] la nature mutilée et circonscrite est triste et ennuyeuse, la nature vague et confuse n'offre qu'un pays insipide; et la nature difforme n'est qu'un monstre". Nessa espécie de tratado (GIRARDIN,1992, *passim*) há uma descrição detalhada do domínio além de uma manifesta oposição à corte absolutista francesa, o que termina revelando as ideias democráticas[325] do seu proprietário, resultantes da relação que mantinha com Rousseau[326]. (Cf. WEBSTER, 2001, p. 439-441). Na construção do *Jardim* Girardin procurou evitar os formalismos que caracterizavam um gosto contrário ao do amigo[327]. Rousseau considerava impossível melhorar a natureza, por seu caráter sublime, pela intervenção do homem. A lição natural apresentada pelo filósofo também é problematizada em *The Domain of Arnheim*. A respeito do caráter da natureza e da intervenção do homem sobre ela, o protagonista e o narrador manifestam-se assim:

> (PROTAGONISTA): Creio que o mundo nunca viu e que – a não ser através de algumas séries de incidentes, que incitem a mais nobre classe de espírito a desagradáveis esforços – o mundo nunca verá a ampla extensão de triunfantes realizações, nos mais ricos domínios da

[323] *In:* **As Metamorfoses**, de Ovídio.

[324] As referências arcadianas disseminadas em *Ermenonville,* serviram de modelo para os *Jardins de Monticello,* propriedade de Thomas Jefferson e até mesmo para os Jardins de Wörlitz, em Dessau, entre outros inúmeros proprietários espalhados pela Europa e América.

[325] Quando da Revolução Francesa, entretanto, o domínio foi destruído.

[326] Em *Ermenonville* havia uma ilha artificial que serviu de túmulo para Rousseau.

[327] A Ilha de Rousseau é um dos elementos mais conhecidos do *Jardim,* que demorou algumas décadas para ficar pronto.

> arte, de que a natureza humana é perfeitamente capaz.[328] (POE, 1965, p. 640).
>
> (NARRADOR): [...] nenhuma posição se encontra, na vasta superfície da terra *natural*, na qual um olho artístico, examinando atentamente, não encontre matéria de ofensa ao que se denomina a "composição" da paisagem.[329] (POE, 1965, p. 641. O grifo em itálico e as aspas são do autor).

É a ideia de paisagem natural e interferência humana que realiza os espaços da história e que propicia memórias aos sujeitos. Nesse sentido, arquitetura, pintura e paisagismo intercalam-se para deixar imagens perfeitas ao homem. Entre todas as passagens do conto em se que surgem problematizadas as relações poético-plásticas do homem com a natureza há aquela que consideramos a mais reveladora no que diz respeito à formação de uma memória histórica no período do Romantismo, a mesma que subsidiaria uma formação ideológica, mediada pela arte, para a construção de uma identidade nacional. Vejamos:

> Há as avenidas majestosas e os retiros de Versalhes, os terraços italianos e uma variada mistura de velho estilo inglês, que tem alguma relação com o gótico doméstico ou arquitetura elisabetana inglesa. Diga-se o que se disser contra os abusos da jardinagem-paisagística artificial, o certo é que uma mistura de pura arte, no cenário do jardim, acrescenta-lhe grande beleza. Isto é em parte agradável ao olhar pela exibição da ordem e do desenho, e, em parte, moral. **Um terraço com uma velha balaustrada coberta de musgo evoca imediatamente à vista as belas formas que por ali passaram nos dias de antanho. A menor exibição de arte é uma prova de cuidado e humano interesse**. (POE, 1965, p. 643. Grifos nossos).

Todos os sentidos de memória estão aí sumariados por meio do valor atribuído às ruínas que recuperam, em parte, as imagens do passado, inseridas agora no espaço do jardim e que garantem um retorno às origens, condição fundamental para a formação de uma identidade nacional e, por isso, apresentam um caráter positivo. (Cf.QUINTAS, 2011, p. 274-6).

---

[328] "I believe that the world has never seen -- and that, unless through some series of accidents goading the noblest order of mind into distasteful exertion, the world will never see -- that full extent of triumphant execution, in the richer domains of art, of which the human nature is absolutely capable. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

[329] "[...] no position can be attained on the wide surface of the natural earth, from which an artistical eye, looking steadily, will not find matter of offence in what is termed the "composition" of the landscape. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

Em outra passagem, igualmente esclarecedora dessa relação romântica do homem com a natureza, é possível perceber que o homem-poético-romântico passa pelas instâncias temporais em que a arte, anterior ao Romantismo, estava inscrita. O teor metafórico-irônico apresentado no trecho a seguir possui valor relevante para se compreender o deslocamento que o Romantismo propunha em relação às operações artísticas de puro valor árcade.

> Chegava-se habitualmente a Arnheim pelo rio. O visitante deixava a cidade de manhã cedo. **Até o meio-dia passava por entre margens de beleza tranqüila e caseira, em que pastavam inúmeros carneiros com flocos brancos salpicando o verde vivo dos prados ondulantes**. Gradualmente a ideia de cultivo cedia lugar à tarefa simplesmente pastoral. **E esta vagarosamente se ia imergindo num sentido de retiro, e este numa consciência de solidão**.[330] (POE, 1965, p. 645. Grifos nossos).

O deslocamento se efetiva à medida que o trecho revela "[…] a sense of discrepancy between their supernatural perfection and the natural limitations of human life as it is" (PANOFSKY, 1955, p. 300) cuja síntese perfeita encontra-se em "Até o meio-dia passava por entre margens de beleza tranqüila e caseira, em que pastavam inúmeros carneiros com flocos brancos salpicando o verde vivo dos prados ondulantes" que, por sua vez, opõe-se a "E esta vagarosamente se ia imergindo num sentido de retiro, e este numa consciência de solidão". De modo considerável e ainda que diluídas e filtradas por uma contingência da história, as orientações árcades encontram-se de uma ponta a outra, não só em *The Domain of Arnheim*, bem como em toda construção artística utópica que enseja um espaço ideal para o homem.

Assim, por ocasião da criação de *Ermenonville*, bem como da publicação de *De la composition des paysages; suivi de, Promenade, ou, Itinéraire des jardins d'Ermenonville,* é que foram se formando "[...] numerosos retornos, circuito de influência" (cf. CAUQUELIN, 2007, p. 96-7), espalhados por toda a Europa e a América, entre a pintura, o ajardinamento-paisagístico e a arquitetura, o que resultou na

---

330 "The usual approach to Arnheim was by the river. The visiter left the city in the early morning. During the forenoon he passed between shores of a tranquil and domestic beauty, on which grazed innumerable sheep, their white fleeces spotting the vivid green of rolling meadows. By degrees the idea of cultivation subsided into that of merely pastoral care. This slowly became merged in a sense of retirement - this again in a consciousness of solitude." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or The Landscape Garden*, 1847).

"invenção da paisagem" de que se serviria o Romantismo. Aqui, contudo, é necessário ratificar que a concepção romântica de paisagem agrega, além da história inscrita no espaço natural desconhecido, um aspecto espiritual articulador do poético e do pitoresco que, além de diluir de modo considerável os preceitos árcades também extrapola o caráter científico das viagens realizadas pelos exploradores[331], conforme esclarece Mendonça (1989, p. 7).

[331] Numa referência a Darwin e Humboldt.

CAPÍTULO 4

AS MOLDURAS INTERNAS EM MAGRITTE: ENQUADRAMENTO RETÓRICO EM *THE DOMAIN OF ARNHEIM* E SUAS VARIANTES

L'écriture est une description invisible de la pensée et la peinture est en la description visible. […] situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui trouverait […] le choc que je ressentis […] provoqué para la rencontre d'objets étrangers entre eux.

(In: **L'Art de La Ressemblance**. René MAGRITTE, 1979, p. 686)

Magritte. *Le Maître d'Ecole*, 1954.



SÍNTESE DO REFERENCIAL TEÓRICO ESPECÍFICO PARA O CAPÍTULO 4

(Segundo a ordem de registro dos títulos no corpo do **Capítulo 4**)

CHARAUDEAU, Patrick. **Grammaire du Sens et de l'Expression**. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. Une análise semiolinguistique du discours, In: **Langages**. Paris, Didier Érudition, nº 117, março, 1995.

VION, Robert. La gestion pluridiomensionnelle du dialogue. In: **Cahiers de Linguistique Française,** nº 17, abril, 1995.

VION, Robert. Modalités, modalisations et ativités langagières. In: **Marges Linguistiques**, n. 2, nov. 2001. Disponível em: http://www.marges-linguistiques.com.htm. Acesso em: 10 abr. 2015.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

GONÇALVES, Aguinaldo. De Poe a Magritte: processo de conjunção retórica. In: _____. **Signos (em) cena**: ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1989.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ORBAN, Clara. **The Culture of Fragments:** words and images in Futurism and Surrealism. Amsterdam-Atlanta, GA: Editions Rodopi, 1997.

VIGNA-MARÚ, Carolina. A ferramenta não faz o artista. In: **Revista Web Design**, Rio de Janeiro, p. 66 – 67, 01 jul. 2010.

PANOFSKY, Erwin - **A Perspectiva como Forma Simbólica.** Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCUTENAIRE, Louis. **Avec Magitte.** Bruxelles: Lebeer Hossmann, 1977.

MEURIS, Jacques. **Magritte**. Tradução da Casa das Línguas LTDA. Germany, 1993.

MABEN, Adrien. **Monsieur René Magritte**. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=KNHNWT. Acesso em : 28/06/2015.

LONGHI, Roberto. **Piero Della Francesca**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ARY, Zaíra. **Masculino e Feminino no Imaginário Católico**. São Paulo: Anna Blume, 2000.

ANES, José Manuel. **O sagrado com centro organizador:** uma perspectiva transdisciplinar. Conferência de encerramento do Colóquio Internacional do Centro Interdisciplinar da Universidade de Lisboa. Disponível em: www.triplov.com/coloquio_05/anes.html. Acesso em:18/03/2015.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. S.Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Mitos, Sonhos Mistérios**. Lisboa: Edições 70, 2000.

JAY, Martin. **Ojos Abatidos**: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid: Akal, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna. Organizado e traduzido por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

PLATÃO. A Alegoria da Caverna: A Republica, 514a-517c. Tradução de Lucy Magalhães. In: MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Filosofia**: dos Présocráticos a Wittgenstein. 2a Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **A Determinação do Ser do Ente segundo Leibniz.** Coleção Os Pensadores. Tradução e Notas de Ernildo Stein. São Paulo, Editora Abril cultural, 1979.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In.: _____. **Intertextualidade**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

FOULCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BALZAC, Honoré de. A **Obra-prima Ignorada**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Fernanda Ferreira Graça. Abril/Controljornal, 2000.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor** (Em Busca do Tempo Perdido, v. 2). Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

JOLY, M. **Introdução a uma Análise da Imagem**. Campinas: Papirus,1986.

DURAND, J. "Retórica e imagem publicitária". In: METZ, C. A **Análise das Imagens**. Petrópolis, Vozes, 1973.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990c. Teoría del polisistema. Traducción de Polysystem Theory. In: **Poetics Today**, Durham: USA, vol. 11, n. 1. p. 9-26. Traducción de Ricardo Bermudez Otero. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/ps-th_s.htm> Acesso em: 20.abr.2006.

IV - AS MOLDURAS INTERNAS E EXTERNAS EM MAGRITTE: ENQUADRAMENTO RETÓRICO EM *THE DOMAIN OF ARNHEIM* E SUAS VARIANTES

Como podemos definir e, posteriormente, avaliar os níveis metafóricos de adição ou substituição de Magritte em relação a si mesmo nos seus "diferentes" *Domínios de Arnheim*, tendo como parâmetros o contato, a germinação, a reduplicação, a gradação e, sobretudo, a ruptura ou a manutenção da repetição de temas?

Este capítulo prioriza o estabelecimento de uma arqueologia das formas simbólicas e de seus deslocamentos para a condição da existência de formas metafóricas em Magritte. O propósito agora será o de demarcar, no interior das séries de repetições dos vários *Domínios de Arnheim*, uma sequência distinta de acontecimentos retórico-plásticos e dos elementos que os compõem. Não buscamos, por ser infrutífero, as gêneses empíricas dos quadros onde tudo parece silencioso; pretendemos, daqui por diante, suspender a noção de acúmulo sedimentado, de versão[332], em função de outras noções que privilegiem os efeitos múltiplos e desassossegantes das variantes de *The Domain of Arnheim*.

Nas unidades dos *Domínios de Arnheim* e nas relações que mantêm entre si existem conteúdos que lhes são intrínsecos e determinam as suas identidades e, por conseguinte, a ineditez de cada tela. Nesse sentido, uma a uma se apresenta como uma nova constelação retórico-plástica, princípio que parece ser contrariado quando usamos a expressão "versão".

A palavra 'versão' parece acarretar o sentido subalterno ou mesmo de um juízo de valor simplista sintetizado em expressões consolidadas pelo imaginário como: "não mudou nada"..., "esta versão é melhor que a primeira"... ou, ainda, o contrário. Sob essa perspectiva, a sentença está carregada da ideia de se trazer à tona dizeres já ditos, agora ditos de outra maneira. O termo 'versão' não parece ceder à modificação, à exclusão e a outras possibilidades, uma vez que já nasce sob o signo da repetição e acumula a

[332] Optamos por não usar a expressão "1ª versão" e suas subsequências (2ª versão, 3ª versão, 4ª versão, etc.). Adotaremos o termo "variante" acompanhado da data ao nos referirmos aos quadros *O Domínio de Arnheim*.

propriedade de sedimentar os signos com resquícios de um passado imóvel em superfícies outras.

Ao contrário, o termo "variante" – embora sinônimo de versão – se mostra como mais honesto, mais liberto da tirania do *mesmo*. Ele apresenta-se apto a ceder a certa descontinuidade e à dispersão dos signos, o que termina por propiciar um inacabamento do dizer. Esse inacabamento é libertador, uma vez que evoca o passado, reatualiza-o e o faz diverso daquilo que foi um dia. Embora seja um fato haver dispersão regular, isto é, uma repetição do tema nas telas, a acepção intencional posta no vocábulo "variante" permite que inscrevamos cada um dos *Domínios de Arnheim* em posições singulares, quando um é o que é em si mesmo.

Cada uma das telas, nesse curso, seria resultante de um arranjo de lacunas sígnicas, de uma redistribuição de ausências que não ocupariam o espaço de outra tela. A ideia de variante não tolera o sentido da reduplicação e faz surgir uma pertença retórico-plástica inteira, sem recalques, e inscrita no seu próprio espaço-tempo.

Cada quadro, cada variante de *The Domain of Arnheim*, surge como uma construção progressiva desvinculada da experiência primeira, daquela experiência apaixonada, impulsiva e natural. Todos os fenômenos plásticos que, a princípio, poderiam sugerir certa causalidade deverão ser purificados em função de uma ordem que os desloque de um valor originário, puramente simbólico, para outro: o metafórico, quando uma inquietude ameaçadora nos fará desconfiar das identidades aparentes postas nos títulos das telas e nos impelirá a perscrutar as mutações que os fazem se estranhar e se negar entre si.

Dá-se, nesse sentido, um processo de dispersão enunciativo-plástica que regula todas as telas *The Domain of Arnheim*. A esse turno, os elementos dispersos nas variantes estruturam um eixo articulador que nos leva a pensá-las como processos plásticos resultantes de uma série de transformações do nível do símbolo para o metafórico, de mutações e de processos na escolha de materiais. Todos esses deslocamentos estabelecem um estado plástico harmonizado por uma série de correspondências que se inscrevem espaço-temporalmente.

4.1: Modalização dos domínios estéticos: entre ler o conto e pintar o(s) quadro(s)

Comecemos por justificar a nossa escolha do conceito de "modalização", pois ele se aplica à compreensão acerca dos domínios estéticos (pintar e escrever) na relação entre Poe e Magritte. O ato de modalizar, segundo Patrick Charaudeau (1992, p. 75-6, *passim;* 1995, p. 84-5, *passim*) e Robert Vion (1995, p. 47-8, *passim*; 2007, p. 79-80, *passim*), consiste na explicitação das posições dos sujeitos em face do discurso que produz, em face do seu propósito e, ainda, em relação a aspectos do discurso do *Outro* que um *Eu* toma para si. O resultado da modalização é, no final das contas, percebido por meio de um conjunto de marcas indeléveis ou até mesmo extinguíveis.

No primeiro caso, as marcas (indeléveis) atestam uma dimensão semantizada que abraça o âmbito das formas e dos sentidos e ainda garante a percepção da ação de um *Outro* sobre o discurso de um *Eu*. Nesse âmbito, se pensa agora, por exemplo, o *Outro* como Poe, quem escreveu *The Domain of Arnheim* (1847) e o *Eu* como Magritte, quem pintou as variantes com o mesmo título do conto de Poe. Ao se estabelecer esses lugares a pergunta nos vem: quais as marcas do conto de Poe permanecem, como um palimpsesto, nas produções pictóricas de Magritte? Essa pergunta, mais que justa, atesta e, ao mesmo, tempo faz circular um sentido de alteridade do qual se torna impossível escapar. Isso ocorre porque as marcas indeléveis atuam de modo simbólico e, por isso, referencial.

Queremos dizer com isso que o leitor (desde que conheça a existência dos dois objetos) do conto ou o observador das telas de Magritte sofre a ação dramática e infindável da referencialização. A lei adequada para a percepção, nesse caso, é a da reflexão e não a da refração dos signos. (BARTHES, 2007; BAKHTIN, 1992). Uma vez dado o reconhecimento de telas com o mesmo título do conto, não se pode mais retornar ao *grau zero* de compreensão, a um grau livre de toda e qualquer referenciação, como numa atitude original relativa a um Ato Divino de Criação.

No segundo, as marcas (ao se tornarem extinguíveis) atestam a dimensão semiótica da relação entre a construção de sentidos e de formas. Aqui, a singularização é o princípio norteador. É ela quem determinará o estabelecimento do nível metafórico e a suspensão (somente a suspensão) da referência simbólica. Nesse caso, o conto é o que é em *Si mesmo* e as telas são os que são em *Si mesmas* e, ainda que exista uma quantidade de variantes das telas com o mesmo título, cada uma delas terá a sua identidade metafórica preservada.

Magritte seguiu o mesmo percurso de Poe: “[...] partiu de uma alegoria, atingiu o símbolo, dele atingiu a metáfora para chegar ao silêncio: única forma possível de denunciar o mito. ” (GONÇALVES, 2010, p. 108). A singularização, contudo, é dada pela diferença na repetição. Isso quer dizer, de modo bem simples: ainda que as telas tenham o mesmo título, as suas identidades são garantidas por uma alternância no uso dos (mesmos) signos (montanha, ovo, pássaro, lua), quando as figuras do idêntico dissolver-se-ão em função da diferença. Diante de cada uma das telas, o observador deverá exercitar um processo original de compreensão, contrário àquele exercitado no primeiro caso, de modo a executar uma “síntese ideal da diferença. ” (DELEUZE, 2000, p. 163). Esse processo garante, afinal, que nos desapeguemos da referência simbólica imediata para irmos ao encontro da metáfora, isto é: não podemos compreender o conto como reflexo das telas ou as telas como reflexos do conto, ou ainda, as telas como reflexos umas das outras. A lei adequada para a percepção, nesse caso, é a da refração e não a da reflexão dos signos. (Cf. BARTHES, 2007; BAKHTIN, 1992).

A par dessas duas situações, já podemos afirmar que Magritte selecionou do conto de Poe dois signos que lhe parecem determinantes para a sua própria concepção do poético-plástico: a montanha (cuja referência repetida em Poe se dá pelo uso do vocábulo Etna) e a noção de monumentalidade (que em Poe está ancorada na extensão – em termos de estrutura – do conto). No que diz respeito à última, a mais complexa, consideramos que a extensão do conto, um dos maiores e mais estruturados já escritos por Edgar Allan Poe, justifica-se pela necessidade de, num mesmo espaço de representação, abarcar naturezas representativas distintas, como a escrita, a pintura, a arquitetura e o ajardinamento paisagístico. Desse modo, “O sentido de monumentalidade que permeia a ironia do conto de Poe é mantido [*sic*] na dimensão em perspectiva do quadro que passa a ter um valor de hipérbole [...]. ” (GONÇALVES, 2010, p. 107).

Dito de forma menos complexa, o conto é extenso para que nele caibam todas as naturezas distintas dessas representações. A justificativa parece simplista?! Na verdade, não. Por detrás da aparente simplicidade há um jogo retórico engenhoso e que termina por se configurar como um aspecto irônico da escrita, uma vez que sabemos da necessidade teórica, estabelecida pelo próprio Poe e anotada por Cortázar, Borges, entre outros: a da *brevidade* para a natureza do gênero conto. A unidade e a monumentalidade da poesia estão, por assim dizer, sumariadas em *The Domain of Arnheim e* nas

metamorfoses sofridas pelo princípio poético que ora se dão no poético-verbal, ora no poético-pictórico, ora no poético-arquitetônico e ora no poético-paisagístico. Poe já afirmara que esse conto expressava muito da sua alma...

Os signos escolhidos por Magritte agenciam o caráter metonímico do conto e, em consequência, das suas pinturas, amalgamado naqueles dois aspectos (a montanha e a monumentalidade do poético), que irão refratar em inúmeras telas. A esse respeito é de suma importância considerar o caminho oferecido pelo conto para as telas como um discurso que:

> [...] se apresenta de forma dupla: autônoma enquanto monumentalidade plástica e independente em relação a uma outra forma de discurso. Considerando essa segunda forma, pode-se dizer que o quadro consiste numa espécie de metonímia em relação ao conto de Poe. Porém trata-se de uma metonímia cujo fragmento se agiganta aos olhos do observador e se torna um todo realizado por sobreposição semântica entre universos de sentidos selecionados e articulados metaforicamente. [...]. Magritte elege metonicamente uma facção do conto, qual seja a ideia de monumentalidade do belo, que Poe trabalha criticamente [...]. (GONÇALVES, 2010, p. 105).

Desse modo, não é possível olhar para as telas buscando encontrar o conto. A busca será inútil! “Em Magritte a narratividade [de Poe] é apenas sugerida. ” (GONÇALVES, 2010, p. 108). A propósito, é preciso considerar que, às vezes, o próprio Poe oblitera a narratividade verbal em função da narratividade plástica. Entretanto, nossa compreensão deverá ser menos árdua, acreditamos, se começarmos realizando, antes de tudo, uma arqueologia dos signos presentes em *The Domain of Arnheim* de modo a tentar estabelecer um painel das reiterações simbólicas para, somente mais adiante, compreendermos o caráter metafórico resultante da metamorfose sofrida por cada uma delas. Esse é mesmo um trabalho genético, tal qual tentamos realizar com o conto no capítulo anterior, por meio do qual chegamos à metáfora ‘quase livre’ das injunções simbólicas.

A partir de agora, apresentaremos um conjunto de telas pintadas por René Magritte cujos elementos (ave, ovo, montanha, lua) encontram lugar, inúmeras vezes, em *The Domain of Arnheim* e em suas variantes. Quem sabe, desse modo, possamos descobrir a gênese de tudo e isso, talvez, sirva para acalmar o nosso espírito desejoso por referências localizadas e localizáveis no espaço-tempo.

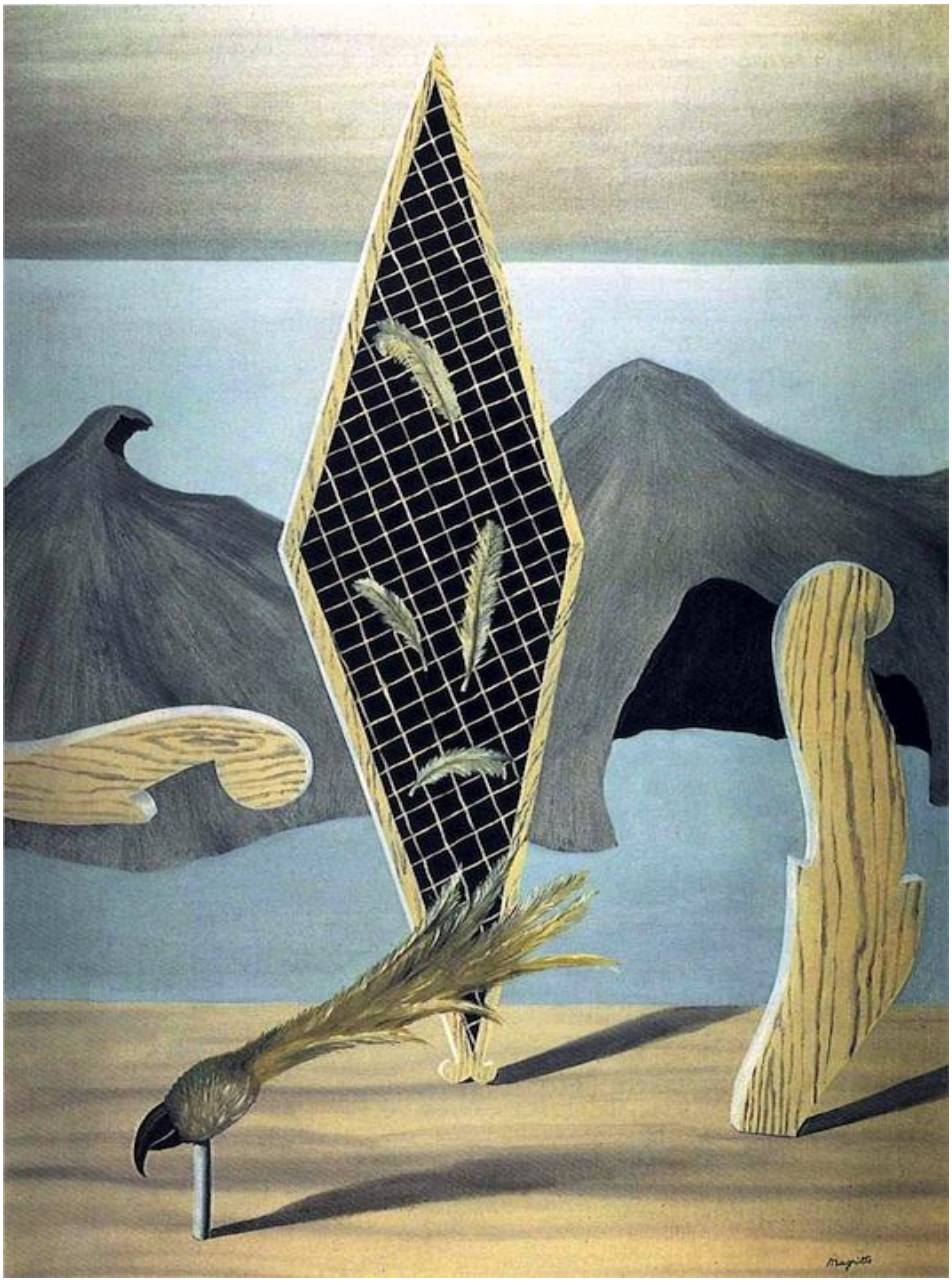
A primeira vez que surge a imagem da montanha[333] (com forma bastante similar àquela reiterada nas variantes de *The Domain of Arnheim*), num quadro de Magritte, é em *Wreckage of the Shadow*, pintado em 1926. A imagem irá, a partir daí, ocupar o espaço de muitas outras telas e ter o seu efeito metafórico sedimentado em *The Domain of Arnheim.* Acreditamos, considerando-se a persistência das aparições desse elemento, que podem significar para Magritte, talvez num aspecto menos simbólico, o mesmo que o *Angelus* de Millett[334] ou as imagens das formigas[335] significaram para Salvador Dalí.

[333] Anterior à aparição da montanha em *Wreckage of the Shadow* há um registro em *A Janela*, tela pintada em 1925. Lá também está um pequeno pássaro, elemento reiterado, por metáfora ou metonímia, inúmeras vezes em outras telas. *La Fenétre* encontra-se nos *Anexos* deste trabalho.

[334] A título de ilustração, apresentamos nos *Anexos* (páginas 452-4570), O *Ângelus* (1857-9), de Jean-François Millet **(a)** seguido das telas de Salvador Dalí, a nosso ver, mais significantes e que reiteram a temática daquele pintor: *Reminiscência Arqueológica do Ângelus de Millet* (1933) **(b),** *Atavismo Crepuscular* (Fenômeno Obsessivo) (1933-4) **(c),** *Ângelus Arquitetônico de Millet* (1933) **(d),** *Gala e o Ângelus de Millet antes da Chegada Iminente da Anamorfose Cônica,* (1933) **(e),** *O Ângelus de Gala* (1935) **(f).**

[335] Como pode ser notado em *O Grande Masturbador* (1929) **(a)**, *A Persistência da Memória* (1931) **(b)** e *A Metamorfose de Narciso* (1937) **(c)** e *Ant Face* (1937) **(d)**, todas localizadas nos *Anexos* deste trabalho.

Fig. 115. *Wreckage of the Shadow (Les Épaves del'Ombre)*. René Magritte, 1926. Óleo sobre tela, 120 X 80 cm. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.

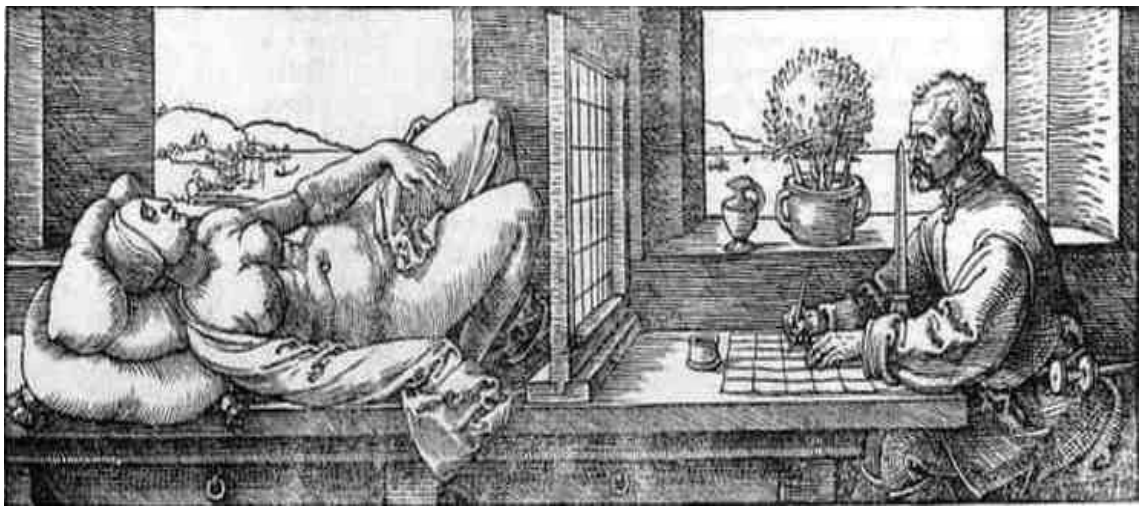


Em *Wreckage of the Shadow*, os elementos montanha e ave, em específico, surgem como fragmentos de uma memória de montanha e ave. Os fragmentos, em muitos aspectos, estão ligados à ideia de colagem, ou melhor, de *bricolage*. Esse procedimento, anotado por Claude Lévi-Strauss (1989, p. 96-7, *passim*), sustenta o princípio poético de Magritte e, com força metafórica surpreendente, determina a sua

elaboração pictórica em "série", modo pelo qual as repetições e dualidades são responsáveis por estabelecer uma "lógica dos sentidos". (DELEUZE, 1974, p. 31).

Não há nada inteiro em *Wreckage of the Shadow,* a não ser o próprio espaço da representação: a tela. Os signos são metonímias (cabeça = ave; penas = ave) de signos: a cabeça da ave não tem os olhos, penas esparsas surgem coladas ao enorme losango quadriculado, o que sugere a adoção de uma "culture of fragments". (ORBAN, 1977). As duas montanhas, ao fundo, encenam uma perspectiva disforme em relação aos demais elementos da tela, como se não houvesse escalas métricas para o pensamento e para a imaginação. A escala, se houver, é só uma sugestão a ela e está no quadriculado da forma[336] losangular, que recupera, de modo irônico, o caráter didático do redimensionamento do desenho.

Fig. 116. *Máquina de Ver* (*Método de Perspectiva de Dürer* ou *Janela Renascentista)*.
(Fonte: PANOFSKY, 1993).



Acerca disso, e por ser oportuno, lembremos que aos dezoito anos, em 1916, René Magritte entrou para a Academia Real de Belas Artes de Bruxelas onde

[336] Técnica desenvolvida no Renascimento por Albrecht Dürer. "Albrecht Dürer (1471-1528), em seu tratado "De *Symmetria Partium in Rectis Formis Humanorum Corporum / Underweysung der Messung*", publicado em 1538, descreve com ricas ilustrações o uso do quadriculado como auxílio para o desenhista. Outra recomendação interessante é o uso de uma moldura com fios formando um quadriculado entre o artista e o modelo, para auxiliar nas proporções do desenho. Este conselho foi adaptado para um vidro quadriculado e seguido por inúmeros artistas. Até hoje, um dos métodos aplicados na aprendizagem do desenho é o do papel quadriculado para a cópia de uma referência." (VIGNA-MARÚ, 2010, p. 66). Para melhor compreensão acerca do método criado por Dürer, consultar *The Complete Engravings, Etchings, and Drypoints of Albrecht Dürer* (1972), de Walter L. **STRAUSS**.

permaneceu por apenas dois anos. Sobre a sua postura acadêmica deve-se saber que, desde sua chegada ali, Magritte nutriu um desprezo juvenil por aquilo que lhe era ensinado. (Cf. SCUTENAIRE, 1977, p. 37). Contudo, a passagem do pintor pela Academia teve repercussões, no início de sua carreira, sobre as investigações que realizou mais tarde e sobre a suas ideias durante toda a vida. (Cf. MEURIS, 1993, p. 21).

A cultura de fragmentos é o exato oposto daquilo que era ensinado na Academia: a fidelidade aos temas e formas. Nesse sentido, toda a crença poética de Magritte erigiu-se sobre uma reflexão responsável por desestruturar aquela unidade acadêmica característica em função daquilo que lhe convinha pintar. E foi assim, jogando com os fragmentos do sonho e da imaginação, que as suas telas se tornaram singulares.

Aliás, o próprio Magritte alerta para o fato de a palavra 'sonho' ser mal interpretada quando aplicada a uma possível compreensão dos seus quadros: "São sonhos muito distintos do que temos quando dormimos. Estes sonhos [os que figuram nas telas] são de natureza voluntária. Não são imprecisos como as sensações que experimentamos quando nos evadimos, ao dormir". (MAGRITTE *apud* MABEN, 1978).

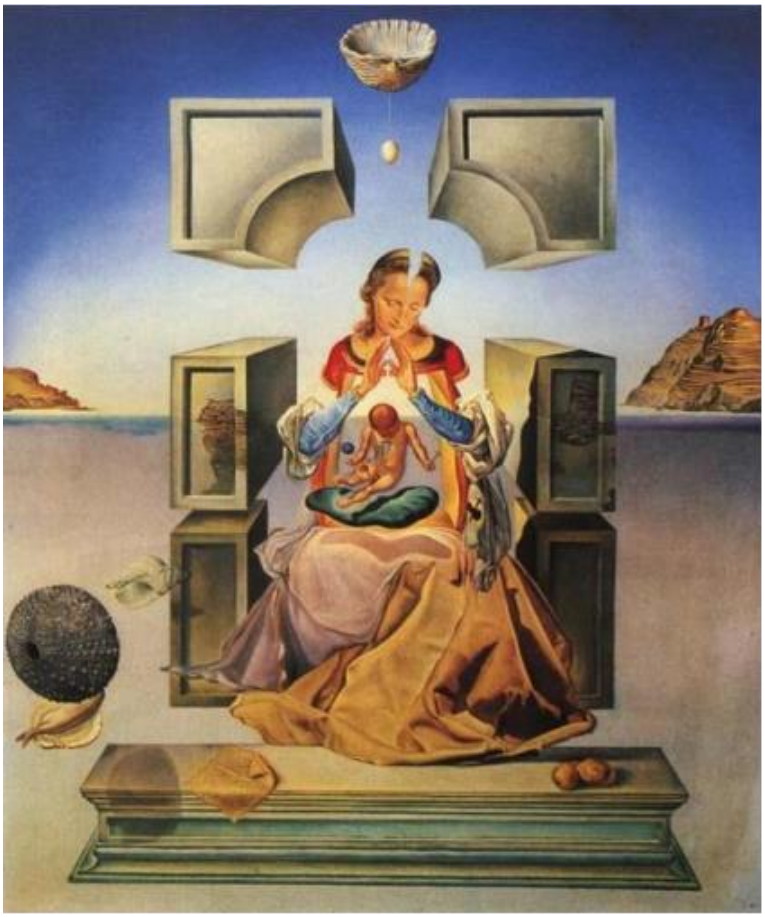
Nota-se, então, certa aversão ao símbolo, ou melhor, às estruturas simbólicas em si mesmas, que tanto caracterizaram o onirismo de outros surrealistas, bem como certo temor às limitações que os sonhos podem impor. Desse modo, entre as produções daqueles artistas, o trabalho de Magritte mostrou-se simples, perversamente simples. Talvez seja isso o que garante a renovação da emoção experimentada pelo espectador todas as vezes que se encontra diante dos quadros do pintor. Fazemos essa afirmação porque linguagem surrealista caracteriza-se, em muitos casos, por um excesso simbólico; basta citar como exemplo dois casos: Salvador Dalí e Max Ernst.

Comecemos por Salvador Dalí que, por apresentar uma renovação do sagrado num movimento de experiencialização terrena, desloca o mito sacro e o dissolve numa matéria de natureza dessacralizante, o que propicia a sua renovação e o "eterno retorno" do mito. Ao fazê-lo, restaura as suas origens e o reveste de um significado aproximado das imagens do cotidiano. Esse procedimento caracteriza, por exemplo, a elaboração da Madona, de Dalí, na qual o pintor recupera o mito em sua existência clássica para, a partir dele, fundamentar as fraturas que semantizam a fragmentação proposta pelo Surrealismo.

Vejamos como essa relação acontece, confrontando Dalí e Piero Della Francesca[337]. O pintor surrealista fundamenta sua *Madona de Port Lligat* no retorno à tradição clássica e na retomada do mito bíblico, ao deslocar o modelo primordial de sua esfera sacralizada e sacralizante e fundar uma nova ordem de percepção. Para compreendermos melhor como se dá essa analogia, passemos à tela de Salvador Dalí, *Madona de Port Lligat* (1ª versão, 1949[338]).

Para pintar a sua Madona, Dalí usa Gala, sua mulher, como modelo. O quadro foi levado ao Papa Pio XII que concedeu a sua a provação para a pintura. Situada num plano transcendental, a Madona, evocada por Salvador Dalí, flutua num espaço cósmico marcado figurativamente pela paisagem da terra natal do pintor, Cadaqués.

Fig. 117 . Salvador Dalí. *Madona de Port Lligat* (1ª versão), 1949. Óleo sobre tela, 48,9 X 37,5 cm.



[337] Pintor e matemático italiano do *Quatrocentos*. O estudo da perspectiva o absorveu e ele dedicou os últimos anos da sua vida a escrever tratados sobre matemática e perspectiva. Estes estudos tiveram um efeito profundo nos artistas mais jovens, e, especialmente, nas próprias observações e obras de Leonardo Da Vinci.

[338] Nos *Anexos* encontra-se localizada a reprodução da tela *A Madona de Port Lligat (2ª versão).*

Tudo na imagem remete à fragmentação, à diluição, na mesma medida em que simula um espaço simbólico duplicado em dois níveis: imanente e transcendente. O altar, suspenso no ar, figura no plano da transcendência; as colunas de concreto, divididas em blocos, também flutuam e são destituídas do peso de suas moléculas. O ouriço, a concha e o peixe fazem a ligação com a água; os frutos, situados à direita da plataforma, fazem o nexo com a terra fechando-se assim o geometrismo definido pelos três elementos: ar, água, terra. A cabeça da *Madona de Port Lligat* apresenta-se com uma abertura central e sobre ela encontra-se um ovo seguro por um fio, perfeitamente equilibrado, que aglutina um sentido mítico-simbólico de morte e regeneração. O dorso da santa está aberto e no centro dele encontra-se a imagem íntegra do menino, também flutuando. Os braços, em posição de oração e bênção, parecem flutuar e não mantêm ligação com o restante do corpo. As formas vazadas ratificam o sentido de transcendência.

Salvador Dalí opera com uma espécie de fusão que se dá entre matérias do mesmo nível, o simbólico-mítico, tendo como ponto de partida o modelo da tela pintada por Della Francesca, *A Madonna Di Brera*, em 1472.

Fig. 118. Piero Della Francesca. *Madonna Di Brera*, 1472. Têmpera em painel, 2,48 m X 1,50 m.



Assim como Dalí, que tomou Gala, como modelo e, ao fazê-lo, deslocou a imagem da face de Maria para outro plano, Piero Della Francesca efetuou o mesmo deslocamento, ao tomar como modelo a esposa do Duque de Urbino, Federico de Montefeltro, que havia encomendado a pintura por ocasião do nascimento de seu filho, Guidobaldo.

Tal qual na Madona de Dalí, grande número de símbolos cristãos rodeia a pintura de Della Francesca. Ao explicar o conteúdo da pintura de Della Francesca, Longhi (2007, p.45) esclarece que a esposa do duque se encontra cercada de anjos e santos e entre eles destacam-se as figuras de São João Batista, São Francisco e São Pedro. A criança usa um colar de contas vermelhas, uma cor que faz alusão ao sangue, um símbolo de vida e morte, mas também simboliza a redenção trazida por Cristo. A concha, símbolo do nascimento de Vênus, tomada do paganismo, é associada à representação cristã numa relação entre Vênus e Maria, significando beleza eterna, só que agora no reino de Deus. Da concha desce algo parecido com um ovo, considerado como símbolo da criação, numa alusão ao nascimento de Guidobaldo. No canto direito de baixo, ajoelhado e vestindo sua armadura, o Duque Federico de Montefeltro, patrono atuante das artes em seu tempo.

Dalí empresta alguns dos significantes da matéria plástica renascentista e atribui a estes mesmos significantes outros significados: o ovo, as colunas, a concha. Em Della Francesca as colunas estão em sua inteireza clássica, em Dalí elas apresentam-se gastas e divididas em blocos que flutuam. Assim, a *Madona de Port Lligat* (1949) de Salvador Dalí reúne elementos clássicos, místicos e atômicos, recupera a tradição renascentista e conecta-se com Piero Della Francesca, com sua *Madonna Di Brera* (1472), pela concha e pelo ovo, símbolos de origem da vida, renascimento e equilíbrio. Dalí associa todos estes símbolos a sua percepção atômica da matéria ao formular um jogo ambíguo com o transcendental, localizando-o no âmbito humano e ao realizar uma troca propícia que sugere o movimento mítico da modernidade.

Em Max Ernst também ocorre a sugestão de retorno do mito, entretanto, as suas estruturas sofrem um deslocamento – do simbólico para o metafórico – muito mais significante. Os signos sacralizantes, Maria e o Menino Jesus, surgem desvinculados de suas condições históricas, o que é determinado em dois níveis: em nível de conteúdo, pela ação praticada por Maria que, ao submeter a criança a um castigo, o deixa marcada; e em nível de expressão, pelas formas um tanto quanto mais distanciadas da iconografia

clássica, o que sugere, em muito, uma perspectiva cubista. Em face dessa constatação, é importante o seguinte contraponto com aquele outro surrealista: ainda que as formas da expressão nas *Madonas* de Dalí acentuem um estado de fragmentação maior (as formas vazadas, ocas), o conteúdo mítico se mantém inteiro, principalmente no plano do conteúdo e, por isso, muito colado ao plano simbólico.

Para que o contraponto a que aludimos se faça mais claro, vejamos, com especial atenção, como o deslocamento ocorre em Max Ernst. Para isso, seguem duas telas que ratificam a sua relação com a iconografia clássica e o seu consequente deslocamento rumo ao icônico-metafórico.

Fig.119 . Max Ernst. *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o Artista* (1926). Óleo sobre tela, 198 X 130 cm. Localiz. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Em definitivo, a imagem não funciona como signo icônico-iconográfico (simbólico-mítico) por conta das quebras que proporciona no imaginário do observador, impregnado de história construída por séculos. A perfeição, atribuída à Virgem Maria pela iconografia cristã e por uma das mais conhecidas e praticadas orações do Catolicismo (a Ladainha de Nossa Senhora[339]), tem um caráter duradouro, garantido não só pela crença, mas, e principalmente, pela História Ocidental, vale ressaltar. Desde muito tempo, a imagem da Madona, que reúne em torno de si aspectos referenciais relacionados com a maternidade e com a família, tornou-se, no Mundo Ocidental, a imagem preferida pra figurativizar a mulher, tanto para a pintura quanto para a literatura. Isso se deu porque a Igreja Católica, com todo o seu poderio, vestiu a mulher de luz e difundiu sua imagem-centro como:

> [...] o protótipo ideal da mulher – a Virgem Maria –, exaltada justamente porque se despojou da sua sexualidade. Todo o seu valor reside no fato de ser santa, modesta, silenciosa, humilde e, fundamentalmente, de ser mãe sem ter tido o gozo do seu corpo: a mãe ideal (CONCHA, *apud* ARY, 2000, p. 74).

Foi o Concílio de Éfeso[340] que fixou, em definitivo, as qualidades que deram o corpo místico e imaculado à Maria. Essa é, entre muitas outras, a razão pela qual o ícone e toda a sua carga simbólico-mítica são (re)tomados observando-se os critérios

---

[339] Conhecida como Litania de Loreto, criada no século XVI e oficialmente aprovada pelo Vaticano em 1587, a oração influenciou, através dos tempos, a devoção à Virgem Maria. De acordo com Newman (2006, p.47), o que chamamos hoje de Ladainha a Nossa Senhora é formada por cinco grupos de orações, que estão divididos assim:
O 1º grupo de invocações refere-se à Maria como Mãe e é constituído por dez invocações.
O 2º grupo de invocações refere-se à Maria como virgem, exaltando essa condição e é constituído por seis invocações.
O 3º grupo de invocações refere-se aos símbolos que são atribuídos a Maria e formam um grupo composto por treze invocações.
O 4º grupo de invocações refere-se à Maria como advogada espiritual e corporal e constitui-se por quatro invocações.
O 5º grupo de invocações: refere-se à Maria como Rainha dos habitantes do céu e é composto por treze invocações.
O último grupo refere-se à distinção de Maria como Rainha Universal e é constituído por quatro invocações.

Na "Ladainha de Nossa Senhora" estão enumerados os títulos com que os católicos a homenageiam numa tradição milenar. O mais recente destes títulos - *Regina Familiae*, Rainha das Famílias - foi mandado acrescentar pelo Papa João Paulo II em 1995. Há uma crença geral de que foi ele quem também incorporou à ladainha o título de *Regina Pacis* (Rainha da Paz), mas quem o fez foi Bento XV, em 1917, ao mesmo tempo em que pedia para que todos os católicos rezassem pelo fim da I Guerra Mundial. Cf. http://campus.udayton.edu/mary/prayers/litanylor.html. Acesso em 13/04/2015.

[340] Ocorrido no ano de 431, na Igreja de Maria, em Éfeso e convocado por Teodósio II.

das metamorfoses acarretadas pela história, mas permanecendo, ainda, como um arquétipo universal que sustenta a dimensão simbólica da linguagem. É por meio da linguagem que a imagem da Madona ganha contornos diferentes daqueles que tinha na Idade Média, quando o material pictórico era especificamente devocional e mantinha uma ordem simbólico-sagrada baseada na hierarquia, em que o sagrado era a única faceta que determinava os contornos do plástico. Tinha-se então, no sagrado tradicional

> [...] uma sacralização de um 'centro organizador' exterior (Deus, Cosmos, Natureza, Sociedade...) o qual será o centro de uma circunferência sobre a qual se alinham os 'eus' individuais que reverenciam o centro e que estão distanciados sacrificialmente em relação a ele (ANES, 2003, p.3).

No século XVI, a Reforma Católica apresenta um critério de valorização mais contundente que aquele, antes puramente devocional. No que diz respeito às imagens da Madona, cria-se o estatuto de obra de arte, de valorização estética para o que antes era somente objeto de devoção. Com isso, acontece a racionalização da relação entre sujeito observador e objeto: tem-se imagem como *imago*. Portanto, a imagem, resultante da composição paradoxal, nasce arrimada na lição bíblica que apresenta a mulher como o fruto mais excelente da redenção

Assim, o próprio movimento da história e a mudança frequente da compreensão que o homem tem de si mesmo acionada, sobretudo, pelo Renascimento Cultural no decorrer do século XVII, obriga a prática da ação artística a voltar-se sobre si mesma e a repensar-se. Desse modo, as formas artísticas apropriaram-se dos valores do Humanismo Renascentista e trouxeram para a figura da Madona uma carnalidade, o que implicou certa ênfase à própria condição da mulher, indicação que, bem mais tarde, seria (re)apropriada aos moldes da modernidade. A esse tempo, a representação imagética dos símbolos e de todo um conjunto de mitos, em suas mais variadas significações, tiveram de ser ressignificados de forma a se fazer vivenciar no contexto das crises, das angústias e do impensado o que, *a posteriori*, o Surrealismo deu conta de realizar, pois:

> Desde os anos 20, o Surrealismo já está consciente do caráter central e do poder irradiante do mito, mas, ao mesmo tempo, da sua relatividade histórica. Trata-se habitualmente de mitos, para rejeitá-los, como crenças cuja função é "polarizar" a busca da verdade (CHÉNEUX-GENDRON, 1992, p.39).

Nesse sentido, o trânsito até a modernidade recente deve ser também entendido como momento de ruptura, quando as representações da *imago* feminina, por meio do ícone Madona, manifestam os valores mutáveis do tempo, numa tentativa eminentemente subversiva de (re)encantamento e (re)criação da mulher. Nesse contexto, a poesia, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, a revolta e a utopia são componentes de seu novo perfil. Embora a temática evidentemente religiosa ainda prevaleça pela marca de seus elementos duradouros durante a transição e nos momentos posteriores a ela, a mesma temática é contraposta a outras de natureza mais sincrética as quais, muitas vezes, numa alusão aos mitos gregos e latinos, reconstroem a imagem da Madona de maneira a afastá-la do plano celeste e localizá-la no espaço terreno. Assim,

> [...] a oposição radical entre o sagrado e o profano parece ter dado lugar a uma conexão contemporânea de sociedade como um tecido, onde se entrelaçam elementos divinos e humanos, sem que os limites estejam nitidamente marcados (ANES, 2003, p. 5).

Observa-se, com o advento do Surrealismo e com o espelhamento de sua poética em contextos posteriores àquele que delimitou o seu espaço enquanto vanguarda, que as representações mítico-religiosas da Madona – especificamente as de Salvador Dalí – sofrem uma espécie de decomposição que diminui a intensidade do sacro e trazem uma recomposição do mesmo elemento sob outro aspecto: o mítico, em seu estágio mais contraditório – aquele que esgarça e dissipa a sua unidade tão característica.

O procedimento que dá corpo à imagem surrealista segue um fio que se faz a partir de elementos tomados da representação da mulher exemplar (Madona) e de sua constituição arquetipal. Há uma mediação estética singular que, ao mesmo tempo em que transfigura a imagem primeva da Madona em imagem outra, mantém seus sinais característicos originais. O ato estético amplia a significação simbólica da figura tomada como modelo e providencia novas significações e combinações. Em consequência disso, tem-se uma nova estrutura simbólica reavivada pelo conteúdo erótico que passa a envolver o núcleo mítico de origem cristã.

A nosso ver, o procedimento é suficientemente forte para elaborar a imagem dupla e oscilatória da Madona pelos polos: santa/pecadora; divino/humano; transcendente/imanente. Assim, tem-se uma imagem arquetipal recuperada e localizada

no âmbito terreno e, embora haja essa aproximação pela via erótica, não se dá a construção de uma imagem diabólica; mas, pelo contrário, há a deflagração de um fluxo contínuo entre religiosidade, mito e elaboração estética.

A imagem afasta-se do protótipo da mulher moldado pelo pensamento judaico-cristão ainda que permaneça como cerne do mito da criação do mundo: ela é o *medium* ordenador do *caos* por meio do qual a redenção homens poderá acontecer. Percebemos que esse afastamento não sinaliza a destruição do mito, mas o reatualiza pelo procedimento de rememoração do passado arquetipal; essa reatualização mítica se dá, nesse caso, pela:

> [...] valorização religiosa da memória e da recordação. Não se trata mais de mitos nem de exercícios religiosos. Mas subsiste um elemento comum: a importância da rememoração exata e total do passado. Rememoração dos eventos míticos, nas sociedades tradicionais; rememoração de tudo o que se passou no Tempo histórico, no Ocidente moderno (ELIADE, 2000, p. 122).

Sem mais demora, voltemos à *Madona* de Max Ernst de modo a realizar uma compreensão mais concreta acerca do movimento (do simbólico para o metafórico) que o artista realiza. Ainda que ancorado numa rememoração "exata e total do passado", ele rememora o evento mítico e o seculariza para, logo em seguida, fazê-lo atarvessar a estética renascentista de Rafael de Sanzio e o maneirismo de Parmigiano.

Fig. 120 . Rafael Sanzio. *Madona Granduca*, 1505, óleo sobre madeira. 84,5 X 55,9. Localiz. Galleria Palatina, Firenze



Fig. 121. Parmigiano. *Madona com longo pescoço* (1535-40). Óleo sobre madeira. 214 X 133 cm. Localiz. Galeria Degli Uffizi, Florença.



Do que surgem as seguintes relações apresentadas, a seguir, em **a)** e **b)**[341]:

a)



MAX ERNST

Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o Artista (1926). Óleo sobre tela, 198 X 130 cm. Localiz. The Metropolitan Museum of Art, New York.



DE RAFAEL SANZIO PERMANECEM OS SÍMBOLOS:

a) a coloração das vestes de Maria (vermelho e azul);

b) a permanência das auréolas em Maria e no Menino Jesus, que garantem à Madona de Max Ernst, afora a função do título que ancora a imagem surrealista na iconografia cristã, a sua inscrição e o reconhecimento na temática e na memória mística.

b)



MAX ERNST

Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o Artista (1926). Óleo sobre tela, 198 X 130 cm. Localiz. The Metropolitan Museum of Art, New York.



DE PARMIGIANO PERMANECEM ASPECTOS COMO:

a) a estrutura alongada e quase disforme do corpo da criança , num contraponto com o preconizado pelo código estético renascentista;

b) a ausência do manto na cabeça da Virgem Maria;

c) a forma piramidal de representação pictórica.

d) as testemunhas do ato materno: em Parmigiano, também situadas à esquerda do observador.

[341] Ambos os grágicos (***a*** e ***b***) são de nossa autoria.

Observar o modo como se dá esgarçamento do mito em Dalí e Ernst (apesar de que, para isso, tivemos de fazer uma curva considerável) de muito nos serviu para determinar a face surrealista de Magritte e, em consequência, a operação que ele realiza ao transportar o conteúdo mítico-simbólico para a esfera do metafórico.

Entre um resto de ave, uma montanha que parece uma ave ou uma ave que parece uma montanha, é que o trabalho com as unidades mínimas das imagens determina um efeito metafórico raro (que põe em suspensão o simbólico), talvez jamais notado nos demais pintores surrealistas. Com esse efeito, o propósito de Magritte não é senão o de fazer com o que o espectador ponha em dúvida aquilo que seus próprios olhos veem. (Cf. JAY, 2007, p. 187).

Ao movimentar as mesmas estruturas metafóricas em telas diferentes, lição apreendida com a literatura produzida por Edgar Allan Poe, o pintor infunde nova vida à maneira como as coisas triviais que nos rodeiam são percebidas, o que nos impele à seguinte questão: "Como devemos olhar para elas? ". Ele mesmo apresenta a surpreendente resposta[342]:

> Como uma criança: a primeira vez vê tudo como uma realidade fora de si. Eu vivo o mesmo estado de inocência de um menino que acredita poder alcançar com as mãos um pássaro em pleno voo. A primeira coisa que vi do mundo foi um cofre. Pareceu-me misterioso e eu não sabia o que aquele objeto significava. Estou seguro de que para todos os meninos a primeira coisa que veem deve ser uma grande surpresa. [...]. Devemos voltar a experimentar a nossa percepção do mundo com a naturalidade de u menino. (MAGRITTE *apud* MABEN, 1978).

Há em Poe, e essa também é a grande empreitada de Magritte, o desejo contínuo de obliterar o olhar do espectador, de o libertar da racionalidade que o assedia com insistência, no intuito de conservar e realçar o efeito 'quase infantil' da novidade pela repetição. Esse não é outro senão um efeito irônico que obriga, como já tivemos oportunidade de afirmar[343], o espectador a assumir diferentes lugares de percepção em

[342] A mesma postura é apresentada na imagem do convalescente, em *The Man of the Crowd*, e já discutida por Baudelaire, em O pintor da Vida Moderna. Rever páginas 72 a 75, do **Capítulo 2**, nas quais discutimos esse ponto.

[343] No **Capítulo 3**, consideramos sobre o efeito causado pela ironia no processo de percepção.

relação a um mesmo objeto e em relação às semelhanças que mantém com outros de valor "igual"[344].

Com vistas ao efeito de obliteração da visão "racional" do espectador, consideramos que, em *Wreckage of the Shadow,* as duas estruturas (uma horizontal/à esquerda e outra vertical/ à direita), com textura semelhante à da madeira, lembram ligeiramente duas penas e fazem oscilar a condição da matéria que as constitui. De modo radical e como faria uma criança que olha para uma nuvem e vê um cavalo, é possível atribuir às estruturas o sentido de moldura da tela, embora fragmentada e deslocada do seu lugar habitual. Essa ação pode ser caracterizada pela fidelidade à ação perceptiva original, que:

> [...] traduzindo fielmente as próprias impressões, marca com uma energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto (podem ser culminantes ou luminosos, do ponto de vista dramático), ou suas principais características, algumas vezes inclusive com um exagero útil para a memória humana; e a imaginação do espectador, submetendo-se por sua vez a essa mnemônica tão despótica, vê com nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito [...]. O espectador é aqui o tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante. (BAUDELAIRE, 1996, p. 30).

As impressões oscilam à medida que o ato perceptivo é repetido, contudo alguns elementos se metamorfoseiam de modo a garantir a novidade. O conceito de moldura a que nos referimos, diga-se de passagem, muitíssimo explorado por Magritte por meio da aparição dos cavaletes, das cortinas, dos portais e, em muitos casos, por meio das janelas é um exemplo dessa metamorfose. Esse efeito, para além de uma representação simbólica, pouco apreciada pelo pintor, potencializa o grande conhecimento que ele possuía a respeito das leis clássicas de perspectiva, ainda que as utilizasse para, de modo irônico, contradizê-las.

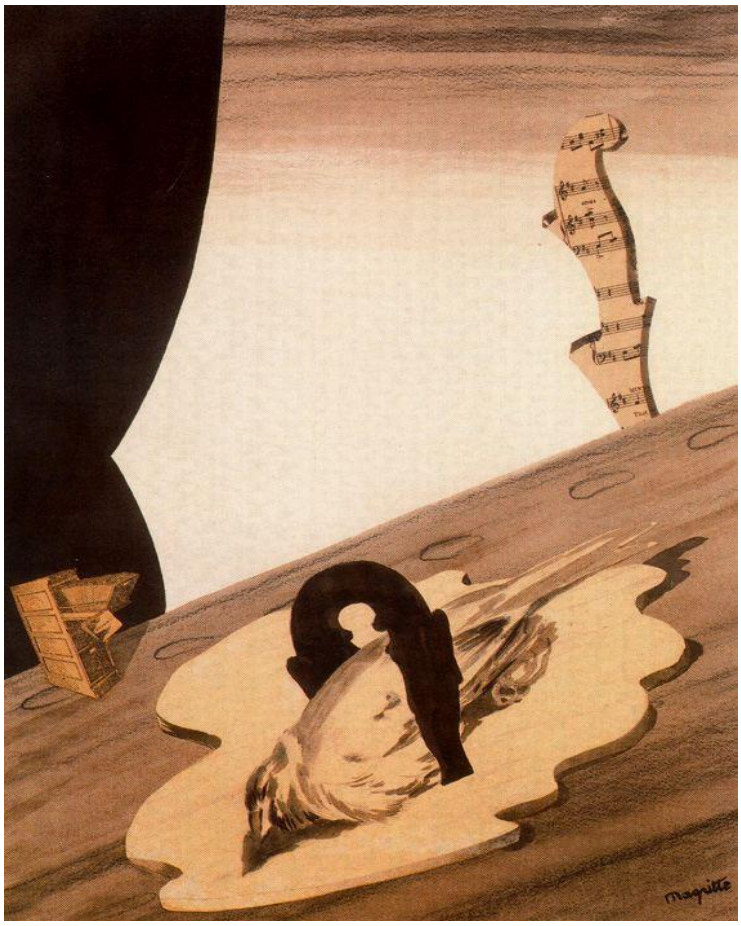
Aquela mesma estrutura, cuja relação fizemos com uma pena ou com partes de uma moldura, é encontrada em outra (s) tela (s), *Sans Titre,* pintada (s) também em 1926[345]. A tela que segue traz signos que só em aparência são os mesmos.

---

[344] Deve-se considerar, com especial atenção, o efeito que a palavra "igual" acarreta às produções de Poe e Magritte.

[345] Também são do ano de 1926 outras três *Collages* sem título que reiteram a forma sólida (moldura/pena), inscrita em contextos distintos de representação. Nos *Anexos*, às páginas 463 a 465, elas aparecem obedecendo à sequência "a","b" e "c".

Fig. 122. *Collage Sans Titre*, 1926. René Magritte. Óleo sobre tela, 55 X 40 cm.
Courtesy galeria Isy Branchot, Bruxelas-Paris.



Há que se notar (na imagem anterior) a presença de alguns elementos que ratificam o caráter poético da representação: a cortina, o pequeno arquivo e a forma de contornos arredondados. Do primeiro, inferimos a função clássica de ocultar e/ou mostrar o espetáculo da representação; do segundo, depreendemos a sua relação direta com a memória daquilo que será representado, sobretudo, se considerarmos que todo o sistema plástico-poético de Magritte é resultante de memórias que se rearticulam a todo tempo; o terceiro elemento pode ser relacionado com uma paleta utilizada pelo pintor, ainda que suas formas sugiram, em decorrência dos contornos irregulares, uma fluidez (*algo de mole*) , contrária àquela que caracteriza, de fato, o objeto.

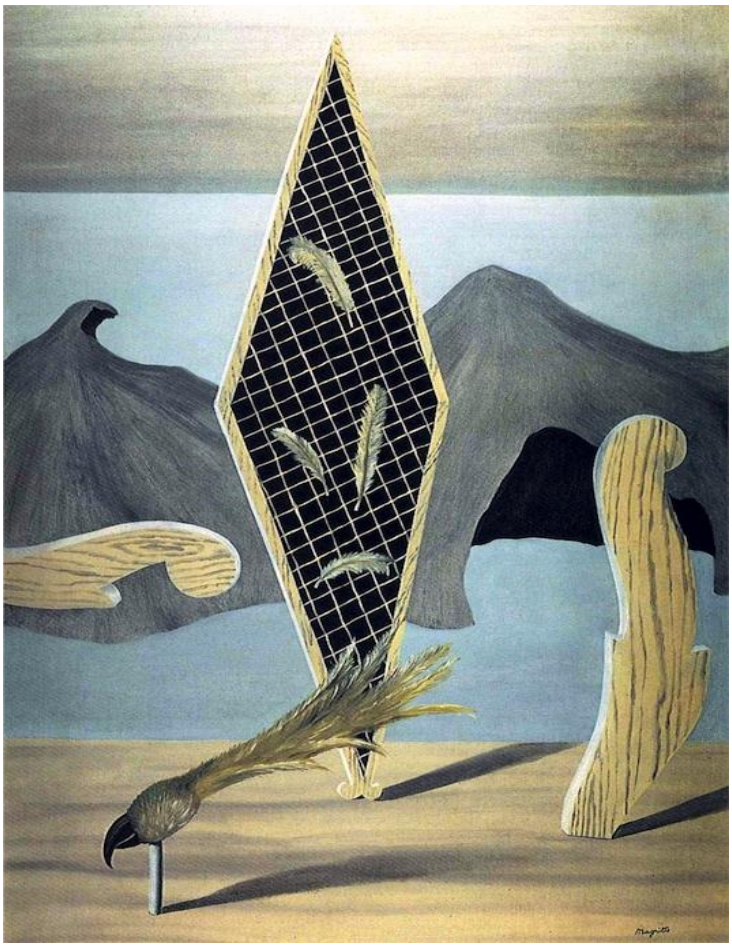
Fig. 123. Figura análoga àquela apresentada no quadro de Magritte.



O pássaro e aquela forma (pena ou moldura?!) articulam outros sentidos: a musicalidade do pássaro, agora morto e atravessado sob a fechadura, está retida na escala inscrita naquela forma. A fechadura, se não for tardio supor, acentua o estado da percepção –*o olhar por* – função similar à da cortina. O atravessamento do pássaro na fechadura, sob essa perspectiva, é metáfora da liberdade de percepção, isto é: se olharmos mil vezes pelo buraco da fechadura, os sentidos advindos da olhada anterior, de certa forma, morrem para dar lugar a uma nova descoberta. É assim que a imagem do pássaro, ou melhor, o signo pássaro ganha inúmeros e diversos contornos, significantes e significados dos/nos mais variados *The Domain of Arnheim,* conforme veremos um pouco mais adiante.

Voltemos à *Wreckage of the Shadow.*

Fig. 124. *Wreckage of the Shadow (Les Épaves del'Ombre)*. René Magritte, 1926. Óleo sobre tela, 120 X 80 cm. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture.



Se de um lado (à esquerda) vemos uma montanha "inteira", do outro (à direita) vemos o vazio da representação da montanha, metaforizado na forma escavada. Todo o caráter da representação, em Magritte, encontra sua síntese aí, quando o espaço vazio pode nos impelir à grande questão: o que há para além da escuridão no fundo da montanha? Ou melhor: o que há para além do que os nossos olhos não conseguem alcançar?

É de suma importância considerar ainda, a respeito do signo montanha, o seu caráter prenunciador de uma das principais formas utilizadas em *The Domain of Arnheim*. Ao observarmos, com especial atenção, a montanha à esquerda de *Wreckage of the Shadow*, notamos o cume convexo que irá estabelecer uma relação sígnica alternante ou correlata (do convexo para o côncavo ou vice-versa). Isso, além de acontecer com o signo *montanha*, ocorre com o signo *lua* em muitas outras telas, inclusive em *The Domain of Arnheim*. A reiteração do signo *lua*, desse modo, configura

uma escolha que singulariza, em Magritte, a circularidade do sentido da arte, é uma assinatura metafórica, conforme podemos observar nas duas[346] telas que seguem.

Fig. 125 . *Le Maître d'École,* 1954. René Magritte. Óleo sobre tela, 51 X 60 cm. Genebra: Coleção Particular.



Fig. 126 . *Le Chef d'Oeuvre ou Les Mystère de l'Horizon*, 1955. René Magritte. Óleo sobre tela, 50 X 65 cm. Nova York: coleção particular.



Por meio da aplicação dos signos nos exemplos citados (e em muitos outros casos), percebemos como os *significados* vão sendo construídos e sofrendo modificações de *sentidos*. Queremos dizer com isso que não se trata de uma simples sucessão de signos, mas do que se alterna no interior e no exterior dessa sucessão.

Interessa-nos compreender qual a lógica do sentido existente na repetição formadora daquilo que comumente é nomeado de séries (cf. DELEUZE, 1974, p. 39), pois isso não pode se tornar uma contingência no universo do que pesquisamos. Acreditamos que cada signo – a lua, a montanha, a moldura, a cortina, etc. – é tomado primeiro na designação que opera e, em seguida, no sentido que exprime.

[346] O mesmo signo é reiterado, obedecendo ao mesmo movimento – do côncavo para o convexo e vice-versa – em outras telas como *L'heureux Donateur (The Happy Donor).* René Magritte, 1966 **(a)**, localizada nos *Anexos* deste trabalho, à página 466.

É necessário destacar, antes, a diferença entre *significado* e *sentido* que, em muito, viabiliza a nossa compreensão acerca do *Acontecimento* da repetição e da diferença, tanto em Poe quanto em Magritte, e ainda salienta que as séries simultâneas obedecem a uma determinada lei estética: elas nunca são iguais e para a compreensão dessa lei concorre a diferença entre aqueles dois termos, qual seja: "Chamamos de "significante" todo signo enquanto apresenta em si mesmo um aspecto qualquer de sentido; "significado", ao contrário, o que serve de correlativo a este aspecto do sentido, isto é, o que se define em dualidade relativa com esse aspecto." (DELEUZE, 1974, p. 41).

Desse modo, o signo *lua* por designação é *lua* (satélite da Terra) em qualquer tela em que aparecer; por sentido, ganha o que uma segunda aplicação puder lhe determinar, e assim por diante: ora ela aparecerá inteira (cheia), ora aparecerá crescente, ora aparecerá minguante. Desse modo, por designação, o signo opera uma síntese do homogêneo, uma vez que é considerado apenas pela sua aplicação sucessiva.

A forma serial, que caracteriza as variantes dos *Domínios de Arnheim,* de Magritte, ou mesmo a relação que o conto *The Domain of Arnheim* mantém com o conto *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* resulta numa "síntese da heterogeneidade" (cf. DELEUZE, 1974, p. 39), uma vez que opera em uma regressão indefinida, o que, por sua vez, anula a necessidade de se pensar, por exemplo, em qual foi publicado ou pintado antes e depois. É em decorrência da independência sígnica e em relação à posição que ocupam na escala temporal que cada signo ou conjunto de signos transforma-se em designador do que lhe sucede e, ao mesmo tempo, é designado pelo que lhe antecede. Nessa dinâmica, é importante salientar que, a depender do ponto de vista, os papeis (de significante e significado) se alternam.

De modo bem simples, podemos entender assim: se lemos, por exemplo, Landor's *Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* primeiro, ele designará, muito provavelmente, o significado de *The Domain of Arnheim* quando o lermos em um segundo momento; e o contrário poderá acontecer. De forma igual, ocorre com as telas de Magritte, as *The Domain of Arnheim,* que são designadas numa relação entre as séries que constituem e o conto de Edgar Allan Poe, cujo título é o mesmo. Isso obedece a uma circularidade cujo movimento simultâneo é interno e externo, o que garante o princípio da heterogeneidade.

É possível, contudo, que ouçamos um observador comum dizer, ao olhar as telas de Magritte, ou o leitor comum dizer após ler *The Domain of Arnheim* e Landor's *Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim*:" É tudo igual! Tudo o que há numa tela há na outra... / Li os dois contos e não vi diferença alguma entre eles!

Nesse caso, cada relação é assegurada pela continuação de uma história, pela semelhança entre os signos empregados e, por conseguinte, entre os sentidos e significados que veiculam. Por conta desses fatores, se estabelece, para o observador comum, uma identificação "frustrante" e/ou uma percepção "frustrada". Entretanto, afirma Deleuze (1974, p. 40), "[...] quando se estende o método serial, considerando-se duas séries de acontecimentos ou duas séries de coisas ou duas séries de proposições ou ainda duas séries de expressões, a homogeneidade não é senão aparente [...]". Cada série é, a partir dessa compreensão, assegurada pela independência que possui em relação a si mesma e em relação às demais e isso traz à tona as diferenças, pequenas ou grandes, que fazem vacilar as identidades e as identificações ou, pelo menos, as maldeterminam, pelo excesso de significante que se embaralham.

Em face dessa operação, a sintaxe plástica encontrada *The Domain of Arnheim,* de Poe, nunca terá a mesma coloração que a de Landor's *Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* do mesmo Poe ou, a águia de *The Domain of Arnheim,* de Magritte, nunca será a mesma nas suas demais telas, que têm o mesmo nome, 'ainda que em aparência o seja'. E por que, na relação entre séries, ocorre este paradoxo, o do mito individual? É o que tentaremos compreender a seguir.

4.2: Diferença e repetição: a (des)construção da imagem metafórica nos "diferentes" *Domínios de Arnheim*

Sem dúvida, a compreensão do conjunto das variantes ou a reduplicação dos temas e procedimentos em Magritte deve se dar por meio da compreensão da formação das séries. Essa compreensão, por sua vez, implica a assimilação de uma *retórica da diferença pela repetição*. É sob esse prisma que passamos a refletir sobre como se comportam os signos nas composições das *variantes* de *The Domain of Arnheim*, bem como sobre o percurso de transformação do símbolo em metáfora. Para isso, continua se fazendo necessário, vez ou outra, ampliar a abordagem para outras estruturas pictóricas

nas quais surgem os mesmos signos, já reiterados nas variantes de *The Domain of Arnheim.*

Pareceu-nos adequado começar a análise a partir de duas telas que, apesar de não pertencerem à *série de variantes The Domain of Arnheim*, apresentam um dos principais signos – a montanha-águia – abordado sob uma perspectiva com teor simbólico elevado. São elas: *Le Precurseur III or la Chambie d L'Orge* (1936) e *The Spot on The Map* (1955)[347].

Fig. 127. René Magritte. *The Precursor III or The Chamber of the Barley (Le Precurseur III or La Chambie de L'Orge*) 1936.



A temática simbólica a que nos referimos diz respeito ao texto de Platão, *A Alegoria da Caverna*. Em *Le Precurseur III or la Chambie d L'Orge*, o observador está dentro da caverna, isto é, a perspectiva é de dentro para fora e de baixo para cima. Manifesta-se, desse modo, na estrutura plástica de Magritte, a presença de um jogo retórico em cuja base estão questões relativas ao (re)conhecimento da realidade.

[347] Nas páginas 228 a 230 já havíamos sinalizado para as questões desenvolvidas aqui.

Isso nos leva à seguinte indagação: a realidade não é, senão, uma questão de natureza filosófica da qual se lança mão dos mitos e dos símbolos para que a possamos compreender? No diálogo de *A Alegoria da Caverna*, Sócrates perguntou a Glauco o que um homem que passou grande parte da sua vida na escuridão responderia sobre as coisas se, de repente, passasse a observá-las sob a luz.

> [...] se lhe dissessem que, antes, ele só via coisas sem consistência, que agora ele está mais perto da realidade, voltado para objetos mais reais, e que está vendo melhor? O que ele responderia se lhe designassem cada um dos objetos que desfilam, obrigando-o com perguntas, a dizer o que são? Não acha que ele ficaria embaraçado e que as sombras que ele via antes lhe pareceriam mais verdadeiras do que os objetos que lhe mostram agora? (PLATÃO, 2000, p. 65).

Pois bem: é exatamente esta a narrativa implícita em *Le Precurseur III or la Chambie d L'Orge*: Magritte convida o observador a olhar para fora da caverna, a lançar as vistas para cima, ainda que seus olhos se irritem, ainda que o observador se desassossegue ao ser empurrado para fora. Para que o desassossego passe, para que possa ver as coisas do/no alto é preciso que se habitue com a "claridade".

É exigido do observador uma "visão mais aguda" e "uma memória mais fiel" (PLATÃO, 2000, p. 66) para lembrar das coisas anteriores a sua saída da caverna, das coisas que a sucedem e, mais ainda: daquelas coisas que lhe vêm juntas. Assim, a síntese da alegoria está nas perguntas que Magritte faz ao seu observador: – o que vê ao olhar para cima, de dentro da caverna? Uma montanha? Uma águia? Ou uma montanha-águia?

Os questionamentos propostos por Magritte, todos fundados no símbolo e, por extensão, na alegoria, dizem respeito ao modo como se concebe *A*rte, como é recebida, como é (reconhecida) e a sua *V*erdade. O discurso, em *Le Precurseur III or la Chambie d L'Orge*, é similar àquele proposto por Platão em *A Alegoria da Caverna*, no qual o filósofo nos diz que:

> Devemos assimilar o mundo que apreendemos pela vista à estada na prisão, a luz do fogo que ilumina a caverna à ação do sol. Quanto à subida e à contemplação do que há no alto, considera que se trata da ascensão da alma até o lugar inteligível, e não te enganarás sobre minha esperança, já que desejas conhecê-la. Deus sabe se há alguma possibilidade de que ela seja fundada sobre a verdade. (PLATÃO, 2000, p. 66).

A retórica alegórica de Magritte, em *Le Precurseur III,* conta com a maioria dos símbolos dos quais se utilizou Platão. Entretanto, não seria estranho se alguém – conhecedor do texto de Platão e capaz de associá-lo à tela – perguntasse onde está o fogo.

Fig. 128. René Magritte. *The Spot on The Map*, 1955.



Pelo processo retórico de *supressão*, desaparecem elementos simbólicos como 'caverna' e 'fogo' de *Le Precurseur III* para surgir, por *adjunção*, em *The Spot on The Map*. Por meio desse procedimento retórico, o símbolo cede, cada vez mais, lugar à

metáfora, uma vez que a permanência da narratividade do mito em *The Spot on The Map* só permanece na sua inteireza se a tela for colocada ao lado de *Le Precurseur III*.

Essa experiência, contudo, nem sempre é possível de ser realizada por todos os observadores pois, nem todos nós temos conhecimento que grande parte da produção pictórica de Magritte se realiza em *série*, ou ainda, nem todos temos conhecimento do texto de Platão.

Consideramos haver uma sugestão de perspectiva de observação em *The Spot on The Map,* dada de fora da caverna, que já ficou para trás, em *Le Precurseur III*. A luz, vinda do fogo, o que é atestado na narrativa de Platão, não queima mais por trás do observador, mas à sua frente; o fogo não projeta mais nada no interior da caverna, mas fora dela. Surge daí uma inversão radical do mito, pois o observador não precisa virar as costas para olhar a luz. Ele foi tirado de lá à força para contemplar a *V*erdade do mundo, entretanto:

> *Sócrates*: É preciso que ele se habitue, para que possa ver as coisas do alto. Primeiro, ele distinguirá mais facilmente as sombras, depois, as imagens dos homens e dos outros objetos refletidas na água, depois os próprios objetos. Em segundo lugar, durante a noite, ele poderá contemplar as constelações e o próprio céu, e voltar o olhar para a luz dos astros e da lua mais facilmente que durante o dia para o sol e para a luz do sol.
>
> *Glauco*: Sem dúvida.
>
> Sócrates: Finalmente, ele poderá contemplar o sol, não o seu reflexo nas águas ou em outra superfície lisa, mas o próprio sol, no lugar do sol, o sol tal como é.
>
> *Glauco*: Certamente.
>
> Sócrates: Depois disso, poderá raciocinar a respeito do sol, concluir que é ele que produz as estações e os anos, que governa tudo no mundo visível, e que é, de algum modo a causa de tudo o que ele e seus companheiros viam na caverna. (PLATÃO, 2000, p. 67).

Encontram-se descritas, nos excertos do diálogo de Platão, as etapas do *C*onhecimento acerca da *V*erdade sobre as coisas do mundo e, no cerne de cada uma delas, está o 'habituar-se com a luz para ver as coisas do alto'. São estas as etapas: distinção, contemplação e raciocínio, que encerram, a nosso ver, a compreensão da natureza do processo representativo e nos permitem discernir, como atesta Luiz Costa Lima (1980; 2012), "mímesis de produção" de "mímesis de representação. "

Assim, se em *Le Precurseur III* o mito é reconhecido, isso ocorre em decorrência do número considerável de símbolos (ainda símbolos) que a ele fazem referência, o que, de certo modo, caracteriza um 'processo mimético cuja natureza é a representação'. Ao contrário, em *The Spot on The Map*, começa a ocorrer, tendo em vista outras telas nas quais surgem a águia-montanha [!?] ou a montanha-águia[!?], um processo de deslocamento simbólico que cede espaço para a metáfora, o que implica o efeito poético determinado pela "mímesis de produção", por meio do qual os destroços do símbolo passam a ser percebidos como constructos de significados em constante mudança. Assim, são os destroços do símbolo – em processo de transformação – que nos permitem determinar a distribuição das séries em Magritte, ou a reduplicação signica, que funda sentidos em contínuo deslocamento.

Para uma efetiva compreensão do que acabamos de propor, consideremos cada signo, a montanha, a águia, o ovo, etc., como termos de cada *variante*. Esses termos estão em "perpétuo deslocamento relativo de sentidos" (cf. DELEUZE, 1974, p. 42), o que determina uma variação sem a qual não haveria o desdobramento dos significados e dos significantes. Sem o deslocamento relativo dos termos (o que ocorre por meio da escolha mimética do artista), vale dizer ainda, teríamos a sensação de olhar para 'o mesmo', quando do contato com as variantes de *The Domain of Arnheim* ou *The Human Condition*, por exemplo. A respeito da última, ilustramos lado a lado a relação de "excesso de significante" (cf. DELEUZE, 1974, p. 42) em relação a *The Spot on The Map* e em relação a *The Precursor III*.

Fig. 129. René Magritte. *La Condition Humaine*. 1935, oil on canvas, 54 cm x 73 cm;

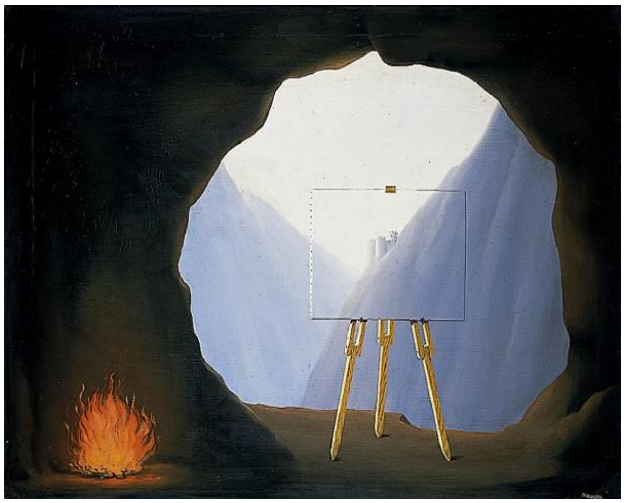


Fig. 130. René Magritte. *The Spot on The Map,* 1955.



Fig.131. René Magritte. *The Precursor III or The Chamber of the Barley (Le Precurseur III or La Chambie de L'Orge*) 1936.



Contudo, para que as séries se formem, é necessário que haja um perpétuo desequilíbrio entre os termos significantes que compõem cada variante e "[...] esse desequilíbrio deve, ele mesmo, ser orientado precisamente ao que é determinado como significante, apresenta um excesso sobre o outro, " (cf. DELEUZE, 1974, p. 42) o que ocasiona, na maioria das vezes, um excesso de significante que, de modo natural, se mistura, se embaralha.

Desse modo, é a repetição das imagens, dos signos – instância paradoxal – que faz com que cada tela divirja uma da outra sem cessar. É também a repetição que assegura a comunicação entre as séries e o posterior reconhecimento de cada uma em sua singularidade. Do mesmo modo, já havíamos reconhecido *O Domínio de Arnheim*, de Poe, em *Berenice*; *O Domínio de Arnheim* em *A Casa de Campo de Landor,* e em todos eles *O Princípio Poético*. Assim, a repetição, tanto em Poe quanto em Magritte, é:

> É uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada. É o espelho. E, ao mesmo tempo, palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação, etc. Ela assegura, pois, a convergência das duas séries que percorre, com a condição, porém, de faze-las divergir sem cessar. E que ela tem como propriedade ser sempre deslocada com relação a si mesma. Se os termos de cada série são relativamente deslocados, uns com relação aos outros, e porque primeiramente, em si mesmos, elas têm um lugar absoluto, mas este lugar absoluto se acha sempre determinado por sua distância deste elemento que não para de se deslocar relativamente a si mesmo nas duas series. Da instância

> paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca encontramos onde está. Ela falta em seu lugar [...]. Da mesma forma, podemos dizer que ela falta a sua própria identidade, falta a sua própria semelhança, falta a seu próprio equilíbrio e a sua própria origem. (DELEUZE, 1974, p. 43).

É, pois, sob o signo da falta que todas as variantes de *The Domain of Arnheim*, de Magritte, vão se estabelecendo como identidades paradoxais, como espelhos que refletem, em simultâneo e sem cessar, o igual e o diferente. As diferenças internas de cada um dos *Domínios* são aceleradas, são reguladas por proposições que sustentam as diferenças, seja por *supressão*, por *adjunção*, ou por *troca* dos signos estruturantes, o que nos leva às seguintes indagações: a) o que está proposto em **A**[348]?; b) como o que foi proposto em **A** se apresenta nele mesmo?; c) como o que está proposto em **A** se apresenta em relação a **B**? Tentaremos, a partir de agora, dar respostas a essas questões tendo em vista algumas variantes de *The Domain of Arnheim*, de Magritte e, para tanto as apresentaremos em blocos, conforme as suas especificidades.

Fig. 132. René Magritte. "*Le Domaine d'Arnheim* ***(A)***," 1938, oil on canvas. (Edward James Foundation, Sussex, UK. Courtesy of the Bridgeman Art Library.

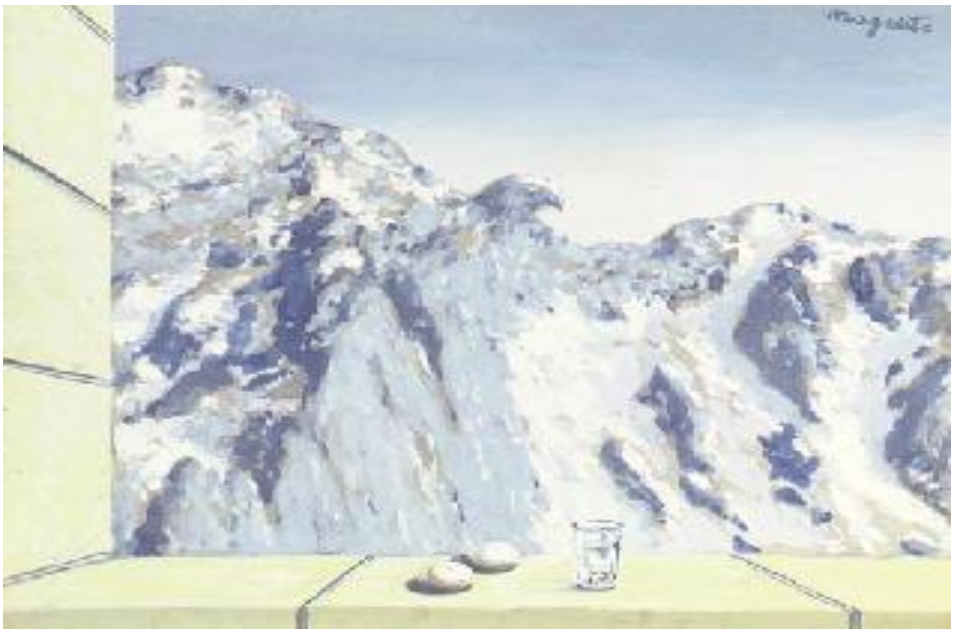


[348] Tomemos **A**, **B** e **C,** e assim sucessivamente, como cada variante que se apresentou para a análise.

Fig. 133. René Magritte. *"Le Domaine d'Arnheim,* ***(B)***," 1944, gouache on paper. (Private Collection. Courtesy of Art Resource.



Fig. 134. René Magritte. *"Le Domaine d'Arnheim,* ***(C)****,"* s.d., gouache on paper. (Private Collection. Courtesy of Art Resource.



Encontram-se em **"A"** três signos que seguem reiterados em **"B"** e "**C**": a montanha-águia, os dois ovos e a moldura. Pelo gráfico que segue, podemos pôr em relevo as relações entre esses signos.

Fig. 135. Gráficco de relação entre os signos em Magritte.



Consideramos oportuno afirmar que os signos que compõem as telas podem ser divididos em três grupos: 1º) o dos símbolos (os ovos e a água); 2º) o dos ícones (a moldura, a montanha (reconhecível como imagem de montanha em si mesma) e a águia (reconhecível como imagem de águia em si mesma); 3º) e, por fim, o grupo dos semissímbolos (a montanha-águia ou a águia montanha). Notamos ainda que as pequenas diferenças internas entre ***A-B-C*** são reguladas por um objeto (em **C**) que nos parece estranho, o copo com água, tendo em vista a regularidade com que os demais elementos se mostram em **A**, **B** e **C**.

O 1º grupo, o dos símbolos, revela a *representaçã*o como uma verdade eterna, cuja sustentação está no simbolismo do ovo, como símbolo universal da criação, e da água, como símbolo de transformação. Por meio do 1º grupo a *mímesis* manifesta-se como *A*contecimento ideal no espaço e no tempo, afinal, criação e transformação são os

princípios fundamentais do processo mimético (mímesis de produção e mímesis de representação, conforme COSTA LIMA, 1980, 2002, *passim*)).

O 2º grupo, o dos ícones, garante a um só tempo que todos os acontecimentos se comuniquem. Os ícones (como a moldura, representada pelo parapeito nas três telas, a montanha e a águia, reconhecíveis em si mesmas) comandam as retomadas de uma série a outra. Eles, os ícones, funcionam como refrãos, cujo efeito circula livremente por entre as séries.

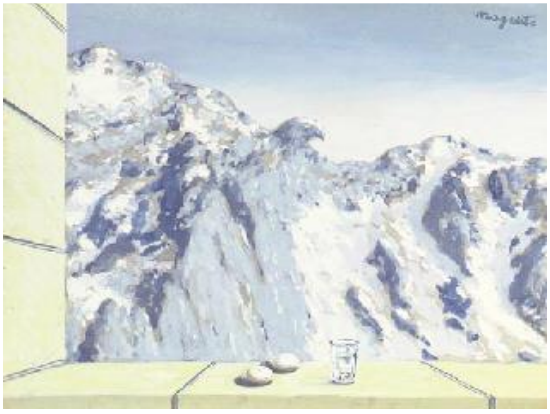
O 3º grupo, o dos semissímbolos (a montanha-águia ou a águia montanha), é responsável por sustentar, com maior vigor, o efeito metafórico da representação, o que acontece em decorrência do estranhamento que o observador revela diante dos elementos desse grupo. Esse é grupo no qual a regra do jogo, conhecido, ideal, é transformada. A presença dos elementos semissimbólicos invoca outro jogo, cujos sentido e função são difíceis de ser percebidos à primeira vista.

De um modo ou de outro, "[...] dadas as composições das séries, a significante e a significada, uma apresenta um excesso e a outra uma falta, pelos quais se relacionam uma a outra em eterno desequilíbrio, em perpétuo deslocamento. " (DELEUZE, 1974, p. 51). O copo em **C**, por exemplo, é condição mínima que determina a singularidade de **C**; assim como em **A,** essa condição é a espessura da moldura em relação a **B**.

É oportuno dizer, antes de seguirmos adiante, que ***A, B, C***, cada um deles se comporta como *Acontecimento* singular e as relações seriadas, resultantes da confrontação entre os signos que os compõem, organizam uma *estrutura* que, conforme Deleuze (1974, p. 53), comporta um "registro de *acontecimentos"*. Os elementos desse registro, a princípio, devem atuar como ideais, dado o princípio da regularidade. Ainda que esse princípio insista em se mostrar, é importante considerarmos que, em Magritte, assim como em Poe, as séries devem ser tidas como heterogêneas.

Voltemos à estrutura constituída por ***A***, ***B*** *e* ***C***. No caso de ***C***, o copo com água, os ovos (todos símbolos) são singularidades designáveis do acontecimento ***C***, que passa a significar de outro modo, com outra identidade em ***D***, em ***E***, em ***F*** e assim por diante.

René Magritte. *"Le Domaine d'Arnheim,"* s.d., gouache on paper. (Private Collection. Courtesy of Art Resource).



D

René Magritte. *A Variation of Sadness (Variante de la Tristesse) 1955.*



E

Les Vacances de Hegel. René Magritte, 1938 Óleo sobre tela, 61 X 50 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot.



F

Quanto mais metafórico for o acontecimento, mais heterogênea será a estrutura da qual ele faz parte, mais relativo será o valor do signo nas relações entre as séries. Aliás, os signos só passam a existir como termos de uma série pelas relações que mantêm uns com os outros. Assim, as séries heterogêneas, em Magritte, sempre

> [...] convergem para um elemento paradoxal, que é como o seu "diferenciante". Ele é o princípio de emissão das singularidades. Este elemento não pertence a nenhuma série, ou antes, pertence a ambas ao mesmo tempo e não para de circular através delas. Ele tem também como propriedade o fato de estar sempre deslocado com relação a si mesmo, de "estar fora do seu próprio lugar", de sua própria

> identidade, de sua própria semelhança, de seu próprio equilíbrio. Ele aparece em uma série como um excesso, mas com a condição de aparecer ao mesmo tempo na outra como uma falta. (DELEUZE, 1974, p. 53-4. Grifos do autor).

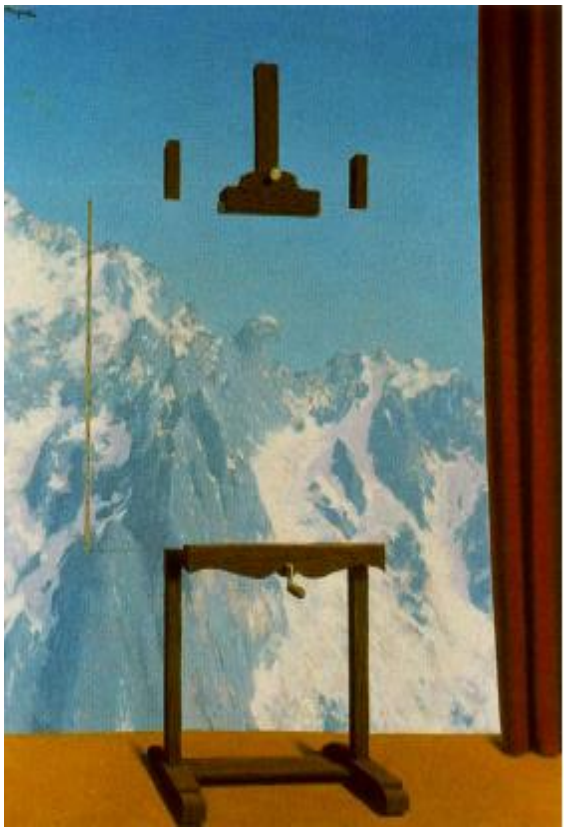
Não é um tremendo excesso um copo cheio de água sobre um guarda-chuva aberto?! Ele não parece estar fora do seu lugar? E quanto desassossego isso nos traz!

Passemos a examinar outras situações, tão desassossegantes quanto as anteriores, em que a metaforia sígnica sustenta a singularidade em cada *Acontecimento* em outras variantes de *The Domain of Arnheim*.

Fig. 136. René Magritte. **"***Le Domaine d'Arnheim,"* 1949, oil on canvas (Private Collection).



Fig. 137. René Magritte. *"Call of Peaks (l'Appel des Cimes)"*. 1942-3.



Em ambos os casos não se pode separar a atitude lógica dos sentidos que essa mesma atitude produz. (Cf. DELEUZE, 1988, p. 28). A lógica está contida no excesso representado nas duas telas, na causalidade implicada na *mímesis* em e entre cada uma delas. Em Magritte, a repetição não se deixa explicar sempre pelos mesmos meios. Aqui a causalidade é, nas duas telas, marcada pela natureza da representação em que se

consegue ver o artista oferecendo ao espectador (é adequado o uso desse termo em lugar de observador) o processo dinâmico de construção. Nesse processo (*mímesis de construção,* cf. COSTA LIMA, 1980, 2012, *passim*), realizado por Magritte, os signos metafóricos

> [...] representam um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total. Comentando um tal caso, Lévi-Strauss escreve: "Estes elementos imbricam-se ao se desengatarem uns dos outros, e é somente no final que a figura encontra uma estabilidade que confirma e desmente, em conjunto, o procedimento dinâmico segundo o qual ela foi executada". (DELEUZE, 1988, p. 28).

Desse modo, o signo singularizante em ***F***, o vidro estilhaçado, conjura um efeito que exprime a origem e a positividade da natureza da representação, o que , de igual modo, é singularizado em ***G***, por meio da presença discreta da tela sobre o cavalete. Há a repetição do signo cortina, reiterante do sentido da *representação dentro da representação*; esse signo nos impele à seguinte questão: o que vemos é teatro ou é pintura? A mesma questão em ***F*** é menos referencial que em ***G***, ainda que haja uma afinidade nas diferenças entre o significado da cortina em ***F*** e em ***G***. A afinidade extrínseca, por fim, estabelece uma síntese do *continuum em série* realizado por Magritte e é por ela que conseguimos identificar, como similares, elementos, que surgem na série *The Domain of Arnheim,* em outras séries.

De outro modo, a construção interna do espaço de representação em ***F*** precede e, ao mesmo tempo, fusiona-se com o representado a ponto de engendrar outros espaços, incompossíveis e assimilados pela matéria da representação. O fenômeno põe em jogo os estados das matérias e a própria noção de conhecimento da *V*erdade das coisas; ainda destrói a forma do signo ou, no mínimo, a leva a participar de um espetáculo violento, feito de destroços, que não podem ser distinguidos do real representado. O *Acontecimento* sígnico subsiste mediante a formação de um "Paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis. " (DELEUZE, 1974, p. 38).

Em ***G*** encontramo-nos com maiores condições para reconhecer as ambiguidades, pois não há fusão dos estados da matéria. Reparemos que as bordas superior, esquerda e inferior são marcadas de modo sutil, mas não desaparecem. Esse efeito é mais evidente se considerarmos a posição, levemente diagonal, em que está localizado o cavalete (sobre o tablado) e o ponto de vista de um observador virtual que esteja posicionado

bem à frente da imagem. O devir da representação se divide, mas não se funde com o devir da coisa representada, efeito que se mantém duas instâncias temporais: uma sempre no presente – a da coisa, e outra que oscila entre presente e passado – a da representação.

Fig. 138. René Magritte. *"Le domaine d'Arnheim*," 1962, oil on canvas (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.



Fig. 139. René Magritte. *Le domaine d'Arnheim*," 1962, gouache on paper.



Lembremos que o conto *The Domain of Arnheim*, que dá título às telas de Magritte, com as quais passaremos a lidar de modo especial, possui um "par": *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"*[349]. Esse conto foi publicado em 1849, dois anos depois de *The Domain of Arnheim*. O título leva, de modo inevitável, o leitor (cuidadoso) a realizar a leitura do 'outro conto', mas devidamente avisado, pelo uso abundante e proveitoso de expressões que traduzem um efeito de novidade, como por

[349] Publicado na revista *The Flag of Our Union*, em 1849.

exemplo: "[...] achei-me um tanto embaraçado a respeito da estrada por onde seguia."[350] (POE, 1965, p. 649); "[...] não se assemelhava a estrada alguma que tivesse visto antes."[351] (POE, 1965, p. 650); "[...] a árvore mais imponente que jamais vi." [352] (POE, 1965, p. 652). Entretanto, e essa é a grande questão, todas essas imagens estão em *The Domain of Arnheim* e, ainda sabendo (obedecendo à racionalidade) que elas são as 'mesmas', jamais poderemos considerá-las como tal.

Além daquelas expressões, Poe (e aqui nos referimos mesmo ao autor) utiliza em *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* o mesmo recurso, já anotado por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*, utilizado em *The Man of The Crowd:* o escritor (Poe) sugere ao leitor que as imagens devem ser vistas como se fora pela primeira vez, com aquele primeiro lance do olhar que traz a surpresa. Nesse momento surge o modo perceptivo adotado pela criança e tão caro a Magritte:

> O primeiro *coup d'oiel,* quando o sol deslizou na posição descrita, causou-me a impressão igual à que eu experimentava quando menino ao terminar uma cena de algum bem arranjado espetáculo teatral ou melodrama. Nem mesmo a monstruosidade da cor faltava, pois o clarão do sol irrompera pela fenda, tingindo tudo de laranja e púrpura, enquanto o verde vivo da grama no vale refletia-se, mais ou menos, sobre todos os objetos da cortina de vapor que ainda plainava no alto, como se pesarosa de despedir-se totalmente da cena tão encantadoramente bela.[353] (POE, 1965, p. 651).

Assim, se de *The Domain of Arnheim, de Poe,* Magritte seleciona a imagem da montanha (do Etna) como signo reiterante e reiterado nas variantes dos seus *Domínios de Arnheim, bem* como em muitas outras telas[354], ele ocupa-se também de reiterar o

---

[350] "I found myself, as the day declined, somewhat embarrassed about the road I was pursuing." (Edgar Allan **POE**. *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim*, 1849).

[351] "[...] bore no resemblance to any road I had before seen." (Edgar Allan **POE**. *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim,* 1849).

[352] "[...] the most magnificent tree I have ever seen." (Edgar Allan **POE**. *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim*, 1849).

[353] "The first *coup d'œil*, as the sun slid into the position described, impressed me very much as I have been impressed when a boy, by the concluding scene of some well-arranged theatrical spectacle or melodrama. Not even the monstrosity of color was wanting; for the sunlight came out through the chasm, tinted all orange and purple; while the vivid green of the grass in the valley was reflected more or less upon all objects from the curtain of vapor that still hung overhead, as if loth to take its total departure from a scene so enchantingly beautiful." (Edgar Allan **POE**. *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim,* 1849).

[354] É em *Wreckage of the Shadow*, vale ressaltar, que a montanha aparece pela 1ª vez.

princípio poético articulado naquele conto por Poe e, por extensão, o poderoso efeito da metáfora teorizado ali. De *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* o pintor apreende, sobretudo, o sentido da repetição e a postura infantil com a qual deve agir o espectador diante da obra de arte. Lá está outra lição acerca do propósito da arte na sua relação com o sujeito que a contempla: o da individuação do ato perceptivo em que o *Eu* ocupa o principal lugar.

4.3: A moldura em Poe e Magritte e em Magritte e Magritte: singularização e prototipicidade metafórico-figurativa

Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim" constitui-se, assim como *The Domain of Arnheim*, como *um* polissistema artístico. Enquanto este configura, no espaço da escrita, a metáfora que engloba literatura, pintura, arquitetura, jardinagem e paisagismo, aquele resume o poético em *Si*-mesmo, como estrutura mais ampla, por meio da metáfora da chegada à Casa de Campo do Sr. Landor. Assim, chega-se a casa como se chega à poesia e esse é o ponto nodal do conto.

Desse modo, a narrativa de *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* é especular à narrativa de *The Domain of Arnheim* uma vez que, em ambas, o ato da escrita é metapoético e, por isso, englobante. Muitos elementos encontrados em *The Domain of Arnheim* são, portanto, reiterados em *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"* e é por isso que Edgar Allan Poe o subintitula como um par para aquele. De outro modo, um é *mímema* do outro, posto que estejam inseridos um no outro[355].

Podemos situar essa reiteração em dois níveis distintos: a) o nível do plano do conteúdo e; b) o nível do plano da expressão. No primeiro nível revelam-se temas como: o "excesso" e o caráter da arte, o processo de representação descritivo-analítico, a variedade e a uniformidade da arte[356], a concepção do poético (que marca o lugar da autoria) e, por fim, a percepção do poético (que marca o lugar da recepção por parte do

[355] Na seção 2.1 do **Capítulo 2**, da página 95 a 100, nos ocupamos da explicitação e da aplicação deste conceito: *mímema*.

[356] Há que se destacar sobre esse aspecto, em especial, a atuação do princípio heideggereano da atuação de um "espírito unificador e, ao mesmo tempo, individualizante" (cf. HEIDEGGER, 1979, p. 217) sobre a fusão das variedades poético-plásticas num mesmo espaço de escrita. A respeito dessa questão já nos ocupamos, ainda que de modo breve, na página 147 destes escritos.

leitor). O segundo nível estrutura-se sobre uma perspectiva procedimental (e por isso expressiva) por meio da qual se revela uma alternância do processo representativo, que vai da escrita à pintura. Nesse nível, a sintaxe de *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"*, tal como em *The Domain of Arnheim*, metamorfoseia-se em sintaxe da pintura. Ao mesmo tempo, a itinerância sintática (que vai da escrita à pintura) revela, mais uma vez[357], o procedimento composicional *mise en abyme*, muito utilizado por Edgar Allan Poe.

Desse modo, as composições das duas narrativas às quais vimos aludindo atestam, no plano de expressão, um movimento especular que reduplica vários discursos num mesmo espaço de representação, o que, conforme Dällenbach (1979, p. 59), opera uma espécie de regresso e dá origem às repetições. No caso de Edgar Allan Poe, as repetições são internas e externas. Nesse sentido, as duas narrativas metaforizam "[...] a imagem de um escudo[358] acolhendo, em seu centro, uma réplica miniaturazada de si mesma [...]" (DÄLLENBACH, 1979, p.17).

Esse mesmo procedimento Foucault (1999, p. 87) chama de "representação reduplicada" e ao conceito funde a lógica semiótica de Port-Royal que diz: "O signo encerra duas idéias, uma da coisa que representa, outra da coisa representada; e sua natureza consiste em excitar a primeira pela segunda. "[359] A união do conceito à *logique* termina por estabelecer uma teoria dual dos signos, indispensável à concepção de representação em Poe e Magritte que temos exercitado.

---

[357] Já vimos em *The Oval Portrait*, por exemplo, a técnica da *mise en abyme* sendo utilizada de duas maneiras: 1) a narrativa menor dentro da narrativa maior e; 2) a escrita do conto transformada em pintura (conto-tela) tal como as cabeças pintadas por Thomas Sully (cf. o já apresentado às páginas 126 a 131). A propósito, o crítico Lucien Dällenbach destaca, em um dos seus comentários, o uso da técnica por Poe em *A Queda da Casa de Usher*: "Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e estabelece mais certamente todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se faz a cena pintada. Assim, no quadro *Meninas*, de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No Wilhem *Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A Queda da Casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderich, etc.[...]. O exemplo que seria muito mais correto, o que diria melhor o que quis diz nos meus Cahiers, no meu Narcisse e na Tentative, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo '*en abyme'*." (DÄLLENBACH, 1979, p. 15).

[358] Lucien **DÄLLENBACH** (1979) apresenta a referência ao escudo, feita por André Gide, que, a partir dos estudos de heráldica, criou o conceito *mise en abyme*, veiculado pela primeira vez em 1893.

[359] *In*: *Logique de Port-Royal*, 1ª parte, cap. IV, *apud* Michel **FOUCAULT** (1999, p. 87).

A reduplicação e as consequentes repetições (internas e/ou externas) estabelecem uma *epistémê* cuja natureza da ordenação das coisas complexas, ou melhor, dos signos complexos é a *taxinomia*[360]. O princípio taxinômico é a base, portanto, do processo de reduplicação dos signos, tanto na escrita de Poe quanto na pintura de Magritte porque: "A taxinomia implica, ademais, um certo *continuum* das coisas (uma não-descontinuidade, uma plenitude do ser) e uma certa potência da imaginação, que faz aparecer o que não é, mas permite, por isso mesmo, trazer à luz o contínuo. " (FOUCAULT, 1999, p. 100).

A reduplicação, tomada como condição para um *continuum* do ato representativo, ocorre em instâncias e níveis distintos, a saber: a) a reduplicação simples; b) a reduplicação ao infinito e; c) a reduplicação paradoxal. Sobre as três situações distintas e muitas vezes concomitantes, cabe assinalar que:

> 1) a reduplicação simples: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples (grau de analogia: similitude).
> 2) a reduplicação ao infinito: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui

[360] "O termo, utilizado na Biologia para a descrição de animais e plantas, remonta à Antiguidade. Registros históricos mostram que a classificação dos organismos informalmente ocorreu nos tempos de Aristóteles (Grécia, 384-322 aC)* que foi o primeiro a começar a classificar todas as coisas vivas. Alguns termos que ele deu para os animais, como os invertebrados e vertebrados ainda são comumente usados. Seu aluno Teofrasto (Grécia, 370-285 aC) continuou esta tradição e escreveu uma classificação de 480 plantas chamado Historia Plantarum. Vários grupos de plantas reconhecidas atualmente ainda pode ser rastreada até Teofrasto, como Cornus, Açafrão e Narciso. O próximo grande ressurgimento de taxonomistas chegou com Plínio, o Velho (Roma, 23-79 dC). Elaborou 160 volumes do trabalho Naturalis Historia, descreveu muitas plantas e deu muitos nomes latinos com nomenclatura binomial. **Taxonomia** (do grego antigo **τάξις** táxis, *arranjo* e *nomia* **νομία**, método**) é a disciplina acadêmica que define os grupos de organismos biológicos, com base em características comuns e dá nomes a esses grupos. Para cada grupo é dado uma nota e os grupos podem ser agregados para formar um super grupo de maior pontuação, criando uma classificação hierárquica***. Os grupos criados por este processo são referidos como taxa (singular táxon). A descrição de um táxon envolve cinco requisitos principais****: o táxon deve receber um nome com base nas 26 letras do alfabeto latino (um binômio das novas espécies ou *uninomial* para outros patentes); o nome deve ser único (não pode ter um homônimo); a descrição deve basear-se em pelo menos um Espécie-tipo; ela deve incluir referências e atributos que tornem o táxon único; esses quatro primeiros requisitos devem ser publicados em uma obra em que haja um grande numero de cópias idênticas, como um registro científico permanente."

*Cf. Mayr, E. (1982) The Growth of Biological Thought. Belknap P. of Harvard U.P, Cambridge (Mass.).
**Cf. HARPER, Douglas. Taxonomy *Online Etymology Dictionary*. Visitado em April 18, 2011.
*** Cf. Judd, W.S., Campbell, C.S., Kellog, E.A., Stevens, P.F., Donoghue, M.J. (2007) Taxonomy. In *Plant Systematics - A Phylogenetic Approach, Third Edition*. Sinauer Associates, Sunderland; SIMPSON, Michael G.. *Plant Systematics*. 2nd ed. Academic Press, 2010.
**** Cf. International Code of Zoological Nomenclature. *How can I describe new species?* http://iczn.org/content/how-can-i-describe-new-species.
(Todas as informações referentes ao termo *taxonomia* foram transcritas *ipsis litteris* de https://pt.wikipedia.org/wiki/Taxonomia#cite_ref-Simpson_3-1).

> um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente (grau de analogia: mimetismo).
> 3) a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (grau de analogia: identidade). (DÄLLENBACH[361], 1979, p. 51).

A reduplicação, seja em que nível for, pressupõe uma ordem geral dos signos e uma consequente *ordem das diferenças.* (Cf. FOUCAULT, 1999, p. 72). Essa dinâmica implica um jogo de *similitudes* e não de *semelhança*s, pois a similitude assegura um juízo de valor baseado na diversidade e no pensamento crítico e, do mesmo modo, ainda garante a identidade de cada signo.

Quanto à *ordem* em que a reduplicação acontece, essa pode se estabelecer com referência ou não a uma unidade exterior. Isso quer dizer que podemos realizar a *ordem* entre um signo A e um signo B sem considerar nada de exterior a esses signos, senão as suas próprias constituições; ou podemos, ainda, contemplar a exterioridade dos mesmos signos na sua relação referencial com as coisas do mundo.

De um modo ou de outro, assinala Foucault (1999, p. 73), não se pode conhecer a *ordem* das coisas de modo isolado, "[...], mas, sim, descobrindo aquela que é a mais simples, em seguida aquela que é a mais próxima para que se possa aceder necessariamente, a partir daí, até as coisas mais complexas". Desse modo, a comparação pela ordem possibilita, por exemplo, "[...] a passagem de um termo a outro, depois a um terceiro, etc., por um movimento 'absolutamente ininterrupto'". (FOUCAULT,1999, p. 73. Grifo do autor). E... não seria esse o movimento realizado por Edgar Allan Poe ao espelhar *en abyme* as suas narrativas, dando-nos a sensação da novidade, ainda que nos deparemos com elementos que, inadvertidamente, tomamos, muitas vezes, como semelhantes e não como similares?

Porque consideramos assim o *Acontecimento* poético em Poe, é possível admitir, do mesmo modo que admitimos para Magritte, a existência de uma formação estética em série "[...] em que o primeiro termo é uma natureza da qual se pode ter a intuição independentemente de qualquer outra, e em que os outros termos são estabelecidos segundo diferenças crescentes". (FOUCAULT,1999, p. 73). De modo bastante

[361] É bastante satisfatório o modelo tripartite da "reduplicação" apresentado por Lucien **DÄLLENBACH**, contudo, para que não o apliquemos de modo inadequado, e tendo em vista a aproximação necessária que fazemos com Michel **FOUCAULT** e Claude **LÉVI-STRAUSS**, consideraremos os termos *similitude* e *homologia* em detrimento dos termos *semelhança e analogia* utilizados por Dällenbach, que ainda não apresentava uma distinção entre esses termos.

significativo, essa percepção minimiza a importância, quase instintiva, que damos à cronologia e que se materializa por meio das seguintes questões: – Qual dos contos foi escrito primeiro, *The Domain of Arnheim ou Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"?* Ou ainda: Quem surgiu primeiro, *The Philosophy of Composition* ou *The Raven*? – e assegura, também, a circularidade das obras de arte e a independência do juízo de valor que lhes atribuímos.

Sob essa perspectiva, a *ordem das diferenças,* apesar de não abolir as fronteiras de tempo e espaço, independe por completo da fixação de lugares no tempo e no espaço, mas depende, em absoluto, de um movimento circular que funda a ininterrupção a que nos referimos e que representamos no gráfico a seguir:

Fig. 140. Gráfico do movimento circular que determina a ordem entre os ***Acontecimentos*** em Poe[362].



[362] O gráfico é de nossa autoria.

A reduplicação da representação em Poe não se presta para tornar o poético mais próximo de *Si*-mesmo ou para tornar reconhecíveis (no sentido mais comum desse termo) as formas inerentes a esse poético, ao contrário, a ação da reduplicação tende a

> [...] estendê-lo, a justapô-lo segundo uma superfície indefinidamente aberta e de prosseguir a partir dele o desdobramento sem termo dos substitutos com os quais o pensamos. É desse modo que o oferecemos ao mesmo tempo à análise e à combinatória, que o tomamos, de ponta a ponta, ordenável. (FOUCAULT,1999, p. 83).

Nesse sentido, o juízo de valor que fazemos ao ordenar a percepção do(s) objeto(s) artístico(s) deve ser atravessado por relações de semelhanças e similitudes: aquela classifica e referencializa os objetos em si e entre si, esta os desenrola nas suas diferenças, o que permite conservar as suas identidades no tempo e no espaço. São esses dois aspectos da ordenação que orientam a duplicação *en abyme* ainda, que ela se faça somente por sugestão[363].

Resta-nos compreender como cada uma daquelas três categorias especulares (*a reduplicação simples, a reduplicação ao infinito e a reduplicação paradoxal ou aporística*) se aplica aos dois contos em questão, tendo em vista a assertiva teórica de que "[...] as três versões da *mise en abyme* não deixam de reenviar-se uma à outra e é sem dispersar-se que sua unidade se refrata em três direções [...]." (DÄLLENBACH, 1979, p. 55). Os dois gráficos, a seguir, deverão dar conta de introduzir, em síntese, o procedimento composicional da reduplicação *en abyme*.

[363] Cf. Dällenbach (1979, p. 76), é necessário ter em mente que nem sempre a reduplicação caracteriza-se por uma repetição interna de fragmentos da obra a que faz referência, ela pode se dar por contraste, por compressão ou até mesmo por restrição da significação, a depender da natureza da *mímesis.*

Fig. 141 . Gráfico de reduplicação composicional em Poe[364].

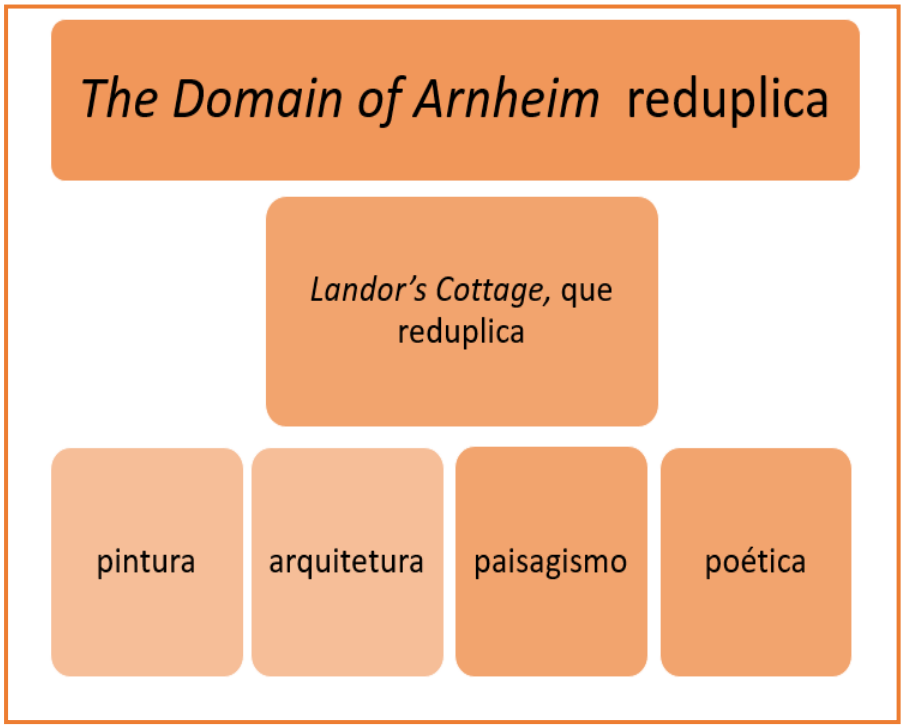
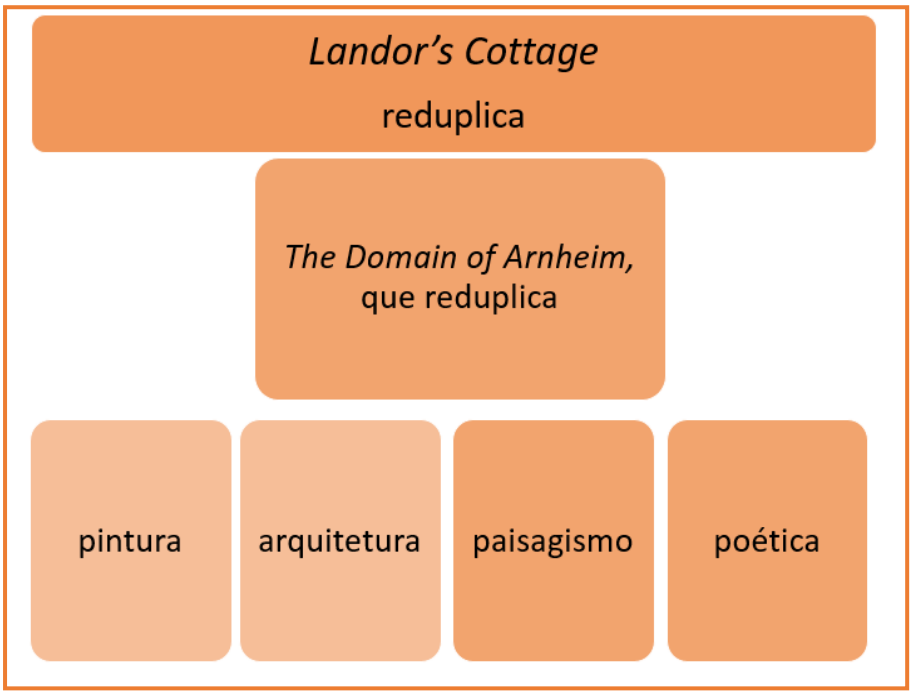


Fig. 142 . Gráfico de reduplicação composicional em Poe.[365]



[364] O gráfico é de nossa autoria.

[365] O gráfico é de nossa autoria.

Conforme podemos observar nos gráficos acima, ocorre, na relação entre os dois contos de Poe, uma repetição interna assegurada pelo retorno, referencial ou não, dos mesmos elementos cuja função narrativa evidencia um novo *Acontecimento* e prospecta, de forma ininterrupta, um conteúdo metapoético-estruturante. Retornemos aos aspectos que estruturam o metapoético nos dois contos, de modo a promover uma compreensão mais acertada do processo de reduplicação *en abyme*, em suas três categorias e nos dois planos, conforme segue.

a) **REDUPLICAÇÃO SIMPLES:** nesse caso, a relação de semelhança é considerada como simples porque o ato mimético ocorre da forma mais referencial possível, por meio de citações ou inserções que particularizam o ato da percepção mediante o processo narrativo (via narrador onisciente – e não pelo processo da escrita/autor) como um fenômeno plástico. Desse modo, a paisagem é percebida pelo narrador da mesma forma com que se percebe uma pintura e, ao leitor, é apresentada igual perspectiva. De outro modo, podemos afirmar que é oferecida ao leitor a perspectiva temática da pintura mediante o ato narrativo. Essa operação mimética, é importante salientar, é realizada com teor parcialmente proporcional nos dois contos, como podemos notar por meio dos excertos selecionados[366]:

[366] A partir de agora usaremos as siglas TDA quando nos referirmos a *The Domain of Arnheim*, e TLCPDA quando nos referirmos ao conto *The Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"*.

LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO "THE DOMAIN OF ARNHEIM"		
EXCERTO 1	**EXCERTO 2**	**EXCERTO 3**
"Ao se tornar este plenamente visível – *gradativamente**, como descrevi – peça a peça, aqui uma árvore, ali um brilho de água, acolá o alto duma chaminé, a custo não deixei de imaginar que tudo aquilo fosse uma das engenhosas ilusões muitas vezes exibidas sob o nome de "pinturas evanescentes"**. (POE, 1965, p. 651. No original constam as aspas e o itálico). * *gradually* ** *"vanishing pictures"*	"Só assim pode o leitor ter uma idéia do quadro* que eu desejaria descrever. " (POE, 1965, p. 652. O sublinhado é nosso). * *Only thus can the reader get any ideiaof the picture I would convey.*	"Seu maravilhoso *effect* repousava totalmente no seu artístico arranjo, *como um quadro**. Poderia ter imaginado, enquanto olhava para ela, que algum eminente pintor de paisagens a havia construído com o seu pincel. " (POE, 1965, p. 654. No original também constam os grifos em itálico). * *as a picture.*

No **excerto 1** a reduplicação da pintura pelo texto literário é marcada pelo uso de vocábulos que fazem referência direta à forma como algumas pinturas podem ser observadas e percebidas: *gradativamente* (*gradually*) e "pinturas evanescentes" (*"vanishing pictures").* Nesse caso, devemos chamar atenção para o fato de que os dois vocábulos surgem destacados: o primeiro em itálico, e o último entre aspas. Não seriam essas marcações uma tentativa realizada pelo autor para subverter o ato perceptivo, ou em melhor juízo, orientar, de modo irônico, o processo de percepção? Ou, ainda, um ato perverso que serve para colocar o leitor à prova? De um modo ou de outro, os dois vocábulos parecem ser apropriados ao processo perceptivo, aplicado ao que hoje

conhecemos como pintura impressionista[367]. Contudo, é bem provável que não consigamos chegar a esse ponto numa *primeiridade* do ato da leitura, apesar das referências expressas. Até mesmo o processo descritivo é realizado de modo a lembrar o Divisionismo, muito utilizado por pintores daquela escola – "[...] como descrevi – peça a peça, aqui uma árvore, ali um brilho de água, acolá o alto duma chaminé, [...]"– trazendo-nos a sensação de pinceladas soltas, de cores salpicadas de modo suave sobre uma tela.

No **excerto 2** a reduplicação da pintura pelo texto literário é marcada por uma *particularização,* por meio de um "[...] modelo reduzido que comprime e restringe [de certo modo] a significação da narração". (Cf. DÄLLENBACH, 1979, p. 76). Este modelo reduzido, a pintura, é representado pela expressão referencial "[...] quadro[368] que eu desejaria descrever", que reenvia toda a escritura para o espaço emoldurado em que se realiza uma pintura. Nesse contexto, a palavra *quadro* reitera a função semântica da palavra *pintura* por meio de analogia e não de contraste; e, as duas substâncias, a princípio distintas, vão sendo aproximadas de modo gradativo.

No **excerto 3** percebemos a reduplicação da pintura pelo texto literário com um efeito referencial mais intenso, tendo em vista a utilização de vocábulos que têm força semântica suficiente para constituir por si só, em primeira instância, um campo semântico inerente aos domínios da pintura, só que transpostos, por comparação, aos domínios da escrita. Isso ocorre, mais uma vez, sob a tutela da marcação em itálico: "*como um quadro*". Além do efeito referencial provocado pela marcação em itálico, também há a menção à pintura, por meio do uso de vocábulos generalizantes como: "pintor de paisagens" e "pincel. " Devemos sublinhar, contudo, que a percepção se dá sob duas vertentes: a do narrador, que percebe *Landor's Cottage* como uma pintura, e a do leitor, que deverá perceber (ou não!!), além da paisagem temática, a escritura como uma pintura.

Passemos agora a considerar dois trechos de *TDA,* ainda com vistas ao processo pictórico-referencial de percepção da escrita.

---

[367] No **Capítulo 2**, já nos demoramos sobre o processo de escritura impressionista em *The Man of the Crowd*.

[368] *Picture*, no texto original.

THE DOMAIN OF ARNHEIM	
EXCERTO 1	**EXCERTO 2**
"Ellison não se fez músico nem poeta; contudo, nenhum homem viveu mais enamorado da música e da poesia. Em circunstâncias adversas as que lhe sobrevieram não seria impossível que se tivesse tornado pintor. "[369] (POE, 1965, p. 640).	"Não existe qualquer combinação de cenário igual à que um pintor de gênio pode produzir. Não se encontram, em realidade, paraísos como os que esplendem nas telas de Claude. "[370] (POE, 1965, p. 641).

Em *TDA,* as *reduplicações simples* (aquelas com alto teor referencial), como as ocorridas em *TLCPDA,* se dão em menor número, o que não implica perda alguma. Vejamos, então, de que modo ocorrem essas reduplicações, nas duas situações selecionadas do conto.

No **excerto 1** a *mise en abyme* tem efeito retrospectivo, marcado pelo uso do futuro do pretérito do verbo *ser*: "[...] não seria impossível que se tivesse tornado pintor. " O contexto de uso, entretanto, reflete toda a história consumada, isto é, embora não tenha se tornado pintor, há no protagonista um espírito perceptivo similar ao de um pintor ou há um processo de escrita similar ao processo da pintura. Para que isso seja notado, é preciso conceber o vocábulo *pintor* como dispositivo responsável pela expansão semântica da reduplicação nessa etapa da narrativa. A propósito, em todo o

[369] "Ellison became neither musician nor poet; although no man lived more profoundly enamored of music and poetry. Under other circumstances than those which invested him, it is not impossible that he would have become a painter.Ellison became neither musician nor poet; although no man lived more profoundly enamored of music and poetry. Under other circumstances than those which invested him, it is not impossible that he would have become a painter." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or Landscape Garden*, 1847).

[370] "No such paradises are to be found in reality as have glowed on the canvas of Claude." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim or Landscape Garden*, 1847).

conto esse vocábulo surge por duas vezes. Depois, por extensão metonímica, o leitor o substitui (ou não!), de forma gradativa, por *poeta, jardineiro, músico* ou *arquiteto*. Ao cotejarmos o uso do vocábulo, nesse excerto, com o seu uso no excerto 3 de *TLCPDA*, podemos perceber que seu efeito semântico é diferente posto que seja restrito à condição de percepção da paisagem e não à condição do sujeito que não se fez pintor.

No **excerto 2** a reduplicação se dá por meio de uma citação que remete a um conteúdo intertextual (cf. DÄLLENBACH, 1979, p. 76), que, nesse caso, são as pinturas de Claude Lorrain ou mesmo as pinturas de Claude-Vernet. Aqui, é importante notar que o uso apenas do prenome é um recurso reduplicativo do efeito pictórico para o conto, uma vez que nos abre a possibilidade de pensar nos dois pintores. Parece-nos agora que a *reduplicação simples* ocorrida lá volta-se para a arte da pintura e até mesmo para a arte da sua percepção, o que reduplica a síntese do objeto artístico metamorfoseado; a ocorrida em *TDA* volta-se para o agente, para o sujeito que produz *Arte* e *Cultura*. Nesse sentido, é oportuno dizer que, em *The Oval Portrait,* a reduplicação simples acontece por meio da citação do nome de um pintor, Thomas Sully, ainda que, de modo concomitante, volte-se para o processo de produção: o conto foi escrito como as telas pintadas por Sully, que são envoltas em penumbra e mistério.

b) **REDUPLICAÇÃO ao INFINITO:** nesse caso, o mimetismo capaz de aproximar o processo de escrita ao processo de pintura é dado por inclusão e pela fusão de procedimentos relativos à pintura e à literatura, o que exclui ou, no mínimo, dilui o aspecto temático apresentado na *reduplicação simples.* Isso se caracteriza por um afastamento contínuo da referencialidade (direta ou não). Na *reduplicação ao infinito* ainda é dada ao leitor a possibilidade de manter conservados os limites entre uma e outra forma de representação, ou seja, ele já sabe que há uma escrita que mimetiza uma pintura, mediante *fragmentos de pintura* (cor, luminosidade, profundidade, perspectiva) dados e que isso acontece, sobretudo, *pela* escolha vocabular. Do mesmo modo, ele é capaz de perceber que o inverso pode acontecer. De modo bem simples, isso quer dizer que o leitor ainda tem força perceptiva para saber que pintura é pintura e literatura é literatura e assim por diante[371]. É pela voz do narrador anônimo que

[371] A mesma compreensão pode ser atribuída à arquitetura e ao paisagismo, todos tomados, por extensão, como *poético.*

somos alertados a respeito dessa condição, que se estende sobre toda a escritura:

> [...] quero significar, simplesmente, que seu *tout ensemble* me abalou, pelo agudíssimo senso da harmonia entre o novo e o adequado; em uma palavra: da *poesia* (pois, mais do que com as palavras há pouco empregadas, dificilmente poderei dar, da poesia em abstrato, mais rigorosa definição), e não quero significar que o simplesmente *outré* fosse perceptível a qualquer respeito.[372] (POE, 1965, p. 654).

Devemos esclarecer ainda que, em *TDA*, a inclusão de fragmentos pictóricos, referenciais ou não, é bem maior do que em *LCPTDA*. Deste último, selecionamos apenas dois excertos que servem para exemplificar de modo objetivo e de formas diferentes essa condição.

LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO "THE DOMAIN OF ARNHEIM"	
EXCERTO 1	**EXCERTO 2**
"Uma coisa se tornava cada vez mais evidente à medida que se prolongava a minha contemplação: um artista, e um artista com a mais escrupulosa visão de forma, tinha dirigido todos aqueles arranjos. Fora tomado o maior cuidado para conservar um devido meio-termo entre o bonito e o gracioso, de um lado, e o *pitoresco*, no verdadeiro sentido do vocábulo italiano, do outro. Havia poucas retas e nenhuma linha comprida ininterrupta. O mesmo efeito de curvatura e de cor aparecia duas vezes, geralmente, mas não com frequência, de qualquer ponto de vista. Por toda parte havia variedade na uniformidade. Era uma peça de "composição", na qual o gosto mais exigentemente crítico	"Nem mesmo a monstruosidade da cor faltava, pois o clarão do sol irrompera pela fenda, tingindo tudo de laranja e púrpura, enquanto o verde vivo da grama no vale refletia-se, mais ou menos, sobre todos os objetos da cortina de vapor [...]. "[374] (POE, 1965, p. 651).

[372] "I mean, merely, that its tout ensemble struck me with the keenest sense of combined novelty and propriety — in a word, of poetry — (for, than in the words just employed, I could scarcely give, of poetry in the abstract, a more rigorous definition) — and I do not mean that merely outre was perceptible in any respect. " (Edgar Allan POE. *Landor's Cottage. A Pendant to The Domain of Arnheim* (1849).

dificilmente encontraria uma emenda a sugerir."[373] (POE, 1965, p. 650. Grifos do autor).	

No **excerto 1** a reduplicação em *mise en abyme* se dá de modo a obedecer a um princípio entrópico[375] bastante evidente uma vez que acena para a diluição das fronteiras entre duas substâncias distintas, ou melhor, de dois sistemas isolados: a literatura e a pintura. Isso significa que todas as energias internas da poética literária são

---

[374] "Not even the monstrosity of color was wanting; for the sunlight came out through the chasm, tinted all orange and purple; while the vivid green of the grass in the valley was reflected more or less upon all objects from the curtain of vapor [...]." (Edgar Allan **POE**. *Landor's Cottage*. *A Pendant to The Domain of Arnheim* (1849).

[373] "One thing became more and more evident the longer I gazed: an artist, and one with a most scrupulous eye for form, had superintended all these arrangements. The greatest care had been taken to preserve a due medium between the neat and graceful on the one hand, and the pittoresque, in the true sense of the Italian term, on the other. There were few straight, and no long uninterrupted lines. The same effect of curvature or of color, appeared twice, usually, but not oftener, at any one point of view. Everywhere was variety in uniformity. It was a piece of "composition," in which the most fastidiously critical taste could scarcely have suggested an emendation." (Edgar Allan **POE**. *Landor's Cottage. A Pendant to The Domain of Arnheim* (1849).

[375] Termo inerente aos domínios da Física. "A **entropia*** (do grego **εντροπία**, *entropía*), é uma grandeza termodinâmica que mensura o grau de irreversibilidade de um sistema, encontrando-se geralmente associada ao que se denomina por "desordem"**. Essa grandeza que busca mensurar não a energia tampouco a matéria totais encerrada pelas fronteiras do sistema termodinâmico, mas sim como esta matéria e esta energia encontram-se armazenadas e distribuídas no sistema definido por tais fronteiras. Assim, embora uma grandeza bem distinta das grandezas massa, energia interna e quantidade de matéria, a entropia de um sistema encontra-se certamente relacionada às grandezas citadas, sendo, da mesma forma que as anteriores, uma propriedade do sistema. A entropia é uma função de estado cujo valor sempre cresce durante processos naturais em sistemas isolados."

* Cf. Halliday, David; Resnick, Robert; Krane, Kenneth S. *In: Física* (volumes 1,2, 3 e 4). Rio de Janeiro: LTD Livros Técnicos e Científicos Editora, 1996.
** Cf. Salinas, Sílvio R. A. *In: Introdução à Física Estatística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. "Aumentar a "desordem" de um determinado sistema significa dizer que "[...] o sistema terá o maior número de configurações possíveis, a maior desordem possível, e portanto a maior entropia possível. Aumentar a desordem, ou seja, a entropia de um sistema termodinâmico significa, de forma similar, dar-lhe condições para que haja um maior número de microestados acessíveis às partículas que o compõem."
(As informações referentes aos termos *entropia e desordem* foram transcritas *ipsis litteris* de https://pt.wikipedia.org/wiki/Entropia).

transformadas em energia da poética pictórica e vice-versa, de modo indefinido. Esse fenômeno ratifica a ideia de *reduplicação ao infinito* que, por sua vez, origina um modelo "desordenado"[376], resultante da fusão entre partículas de dois sistemas distintos[377]. O narrador está observando a casa de campo do Sr. Landor e toda a paisagem que a cerca ou está observando uma pintura pendurada em alguma parede? Nota-se, por meio do seu discurso, uma contraposição entre a imagem natural e a imagem artificial fundidas no/pelo discurso literário, em que imagem natural = natureza e imagem artificial = pintura. A contraposição é marcada pela ação de um princípio aleatório, inerente, *a priori*, aos processos naturais e à técnica, inerente ao domínio do artista, em que nada deve se dar ao acaso. A entropia, é obtida de dois modos: a) por meio da observação (*contemplação*?!) do narrador, que transmite suas impressões ao leitor. São expressões como *contemplação*, *visão de forma*, arranjo, *meio-termo*, *peça de composição* que se contrapõem ao primeiro polo da equação: o da paisagem natural; b) por meio da técnica empregada pelo autor (e ainda que advinda da voz do narrador, é sutilmente distinta dela), que conjuga, mediante um mesmo discurso, as duas substâncias, ao passar para uma a energia da outra. Nesse caso, destacamos expressões como *pitoresco*, *efeito de curvatura e de cor*, *linha*, *ponto de vista* utilizadas para marcar a diluição[378] do literário no plástico-pictórico. Entre os quatro elementos citados aqui, destacamos o que sintetiza todo o processo entrópico: *pitoresco*. O vocábulo aparece destacado em itálico, o que é digno de nota. A respeito desse, o narrador (autor implícito) esclarece que deve ser "tomado no verdadeiro sentido do vocábulo italiano"[379], portanto, como um conceito de estética aplicável à pintura, em especial, à pintura paisagística[380]. Desse modo, a percepção, por parte do leitor e do narrador, e a

[376] Cf. o já apresentado em **.

[377] Vimos falando da entropia entre pintura e literatura. Aplique-se o mesmo conceito às relações que os demais sistemas (arquitetura, paisagismo, etc.) podem manter com a literatura.

[378] O efeito entrópico, que aqui associamos à diluição, pode ser entendido com mais precisão quando pensamos, por exemplo, em alguns cubos de gelo dentro de um copo com água e, por conseguinte, no processo que ocorre entre os dois elementos – gelo e água em estado líquido – no espaço do copo.

[379] *Pittoresco.*

[380] Sobre o conceito, vale registrar ainda que: "**Pitoresco*** é um conceito da Estética que faz referência às impressões subjetivas desencadeadas pela contemplação de uma cena paisagística em relação à pintura. Surgiu como um intermediário entre as idéias do Sublime e do Belo, durante o desenvolvimento do Romantismo. A palavra deriva do italiano *pittoresco*, "semelhante ou feito como uma pintura". A expressão *alla pittoresca* no Maneirismo tinha uma acepção literal, e significava algo feito à maneira da pintura, como é usada por Vasari. No século seguinte Marco Boschini a usou para descrever o estilo de pincelada da escola veneziana de pintura. Pitoresco só começou a ser usado como uma descrição de uma

escritura, por parte do autor, devem ser concebidas por uma mediação histórico-estética relativa à concepção de um jardim inglês do século XVIII, que obedecia aos princípios da estética maneirista italiana, *alla pitoresca*, isto é, que se manifestava tal qual um cenário de pintura ou à maneira de uma pintura.

No **excerto 2** a reduplicação é restritiva e ainda entrópica porque diz respeito à paleta de cores utilizada para produzir, no espaço do literário, num dado momento, certo estado de percepção relativo à pintura. Por generalização, há o transporte de um campo específico da paleta, o campo das cores quentes, que se dá por meio de expressões como *monstruosidade da cor, sol, laranja e púrpura*. Essas cores se diluem às nuances fugidias dos tons acinzentados que se projetam em *cortina de vapor* e *verde*; esta cor surge, de modo insistente, nas paisagens da pintura romântica *pitoresca*. É muito comum, por falta de um termo mais adequado, o uso das paletas para esse tipo de composição, quando, por analogia, no lugar dos pinceis utilizados pelo pintor, o escritor comprime as nuances, os volumes e as texturas das cores no espaço restrito de representação das palavras[381]. Desse modo, a percepção de toda a cadeia narrativa é

---

qualidade estética específica na Inglaterra do início do século XVIII, quando Joseph Addison em *Pleasures of the Imagination*, 1712, distinguiu três qualidades estéticas principais: beleza, grandeza (sublimidade) e singularidade (pitoresco). Edmund Burke descreveu a pintura de Claude Lorrain e Nicolas Poussin como pitoresca. Pouco mais tarde William Gilpin propôs a observação da paisagem natural por meio das regras da composição pictórica, e se tornou uma moda grupos de turistas viajarem pelo interior munidos de um aparato visual que enquadrava a paisagem à guisa de uma pintura. Uvedale Price por fim definiu Pitoresco como uma qualidade intermediária entre o conceito de Sublime e o do Belo, e disse que essa qualidade era enfatizada quando na paisagem apareciam elementos como a rusticidade, a irregularidade e a variedade, com velhas casas, ruínas da antiguidade e árvores frondosas com aspecto secular. Logo o conceito repercutiu de volta sobre a pintura romântica, que buscou retratar paisagens com essas características, e se tornou importante na evolução da arte do paisagismo inglês, dando origem à criação de jardins que combinavam aspectos formais e outros informais e exóticos, com bosques, prados, pagodes, riachos e grutas artificiais ou simulações de ruínas antigas. No século XIX Richard Payne Knight negou a existência do pitoresco, e disse que ele só existia na mente do observador, que via a paisagem por meio de sua educação cultural e transferia para ela conceitos artísticos."

* Cf. *Hussey, Christopher (1927). The picturesque: studies in a point of view. London and New York: G.P. Putnam's Sons; Murray, Ciaran (1999). Sharawadgi: The Romantic Return to Nature. Austin and Winfield; Malcolm Andrews (1989): The Search for the Picturesque*. (As informações registradas acima sobre o conceito de **Pitoresco** foram transcritas *ipsis litteris* de https://pt.wikipedia.org/wiki/Pitoresco que, por sua vez, foi traduzido de https://en.wikipedia.org/wiki/Picturesque).

[381] Devemos destacar aqui os escritos mais significativos, cf. Roberto carvalho de MAGALHÃES (1997, em **A Pintura na Literatura,** p. 78, 80, 81-2) e M. SCHAPIRO (2002, em **Impressionismo**: reflexões e percepções, p. 287-8), que são marcados por esse princípio: Balzac, com *Le Chefd'Oeuvre Inconnu;* Théophile Gautier com o conto *Arria Marcella* e o tratado *Histoire du Romantisme;* os Irmãos Goncourt com o romance *Manette Salomon;* Émile Zola com *L'Oeuvre;* Gustave Flaubert com *Par les Champs et par les Greves* e *Madame Bovary*; Proust com *À Sombra das Raparigas em Flor* (VOL. II de *Em Busca do Tempo Perdido).* A título de exemplificar as técnicas, selecionamos apenas quatro excertos:

"Uma clarabóia no teto iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada numa tela presa a um cavalete, e que ainda não mostrava mais do que três ou quatro pinceladas brancas, a luz do dia não alcançava as sombrias profundezas dos

passível de ser determinada como o (outro) sistema a que faz referência e, nesse caso, a pintura.

---

cantos daquele vasto aposento; mas alguns reflexos perdidos acendiam por entre aquela sombra ruça uma paleta prateada no ventre de uma couraça suspensa na parede [...]. ” (BALZAC*, 2003, p. 16).

* *In:* BALZAC, Honoré de. A **Obra-prima Ignorada**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003.

“Depois, subitamente, a cidade aparecia.
Descendo em anfiteatro e afogada em nevoeiro, alargava-se para além das pontes, confusamente. A larga campina subia depois num aclive monótono, até tocar ao longe a linha indecisa do céu pálido. Assim vista de alto, toda a paisagem tinha um ar de imobilidade, como uma pintura; os navios ancorados amontoavam-se num canto; o rio arredondava a sua curva ao pé das colinas verdes, e as ilhas, de forma oblonga, pareciam grandes peixes escuros presos na água. As chaminés das fábricas soltavam imensas plumas cinzentas que se desvaneciam no ar. Ouvia-se o som áspero das fundições junto ao claro repique das igrejas que se erguiam na bruma. As árvores das avenidas, sem folhas, formavam grandes manchas violáceas por entre as casas, e os telhados, reluzentes de chuva, lançavam reflexos mais ou menos brilhantes, conforme a altura dos bairros. Por vezes um pé de vento varria as nuvens esverdeadas para os lados da costa de Saint-Catherine, como ondas aéreas que se quebrassem em silêncio nas penedias. ” (FLAUBERT**, 2000, p. 243).

** *In:* FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Fernanda Ferreira Graça. Abril/Controljornal, 2000.

“Naturalmente, o que havia no seu atelier não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que em poesia se chama metáfora e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, **estranha às nossas impressões verdadeiras** e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção.
Às vezes, da minha janela, no hotel de Balbec, de manhã, quando Francisca corria as cortinas que ocultavam a luz, de tarde quando esperava o momento de partir com Saint-Loup, acontecera-me, **graças a um efeito de sol**, tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada, ou olhar com alegria **uma zona azul e fluida sem saber se pertencia ao mar ou ao céu**. **Mas logo minha inteligência restabelecia entre os elementos a separação que minha impressão abolira**. [...], Mas os raros momentos em que **se via a natureza tal como é**, poeticamente, desses momentos é que era composta a obra de Elstir. ” (PROUST**, 2006, p. 261-262, grifo nosso).

** *In:* Marcel PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor** (Em busca do tempo perdido; v. 2). Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

Ou ainda:
“Ou porque casas ocultassem uma parte do porto, ou uma doca de calafetagem, ou talvez o próprio mar, insinuando-se em golfo nas terras como acontecia constantemente naquela região de Balbec, do outro lado da ponta avançada em que estava construída a cidade, os telhados eram ultrapassados (como o seriam por chaminés ou campanários) por mastros, os quais pareciam fazer, dos navios a que pertenciam, qualquer coisa de citadino, de construído em terra, impressão aumentada por outros barcos, parados ao longo do cais, mas tão apertados que os homens conversavam de um para o outro **sem que se pudessem distinguir sua separação** e o interstício da água, e assim aquela flotilha de pesca tinha menos aspecto de pertencer ao mar do que, por exemplo, as igrejas de Criquebec, que, ao longe, cercadas de água por todos os lados, porque vistas sem a cidade, numa vibração de sol e de vagas, pareciam sair das águas, feitas de alabastro ou espuma e, encerradas na curva de um arco-íris versicolor, formar um quadro irreal e místico. No primeiro plano da praia, **o pintor soubera habituar os olhos a não reconhecerem fronteira fixa, demarcação absoluta, entre a terra e o oceano** [...]. Se todo o quadro dava **essa impressão dos portos em que o mar entra na terra, em que a terra é já marinha** e a população anfíbia, em tudo se mostrava a força do elemento marinho. ” (PROUST***, 2006, p. 262, grifo nosso).

*** *In:* Marcel PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor** (Em busca do tempo perdido; v. 2). Trad. de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

Passemos agora a aproximar os trechos de *LCPDA* com apenas dois trechos de *TDA* de modo a conseguir ratificar a *mise en abyme* entre os dois contos.

THE DOMAIN OF ARNHEIM	
EXCERTO 1	**EXCERTO 2**
"O pensamento da natureza permanecia ainda, mas seu caráter parecia ter sofrido modificação; havia uma simetria sobrenatural, uma uniformidade excitante [...]. Nem um ramo seco, nem uma folha morta, nem um seixo perdido, nem uma nesga de terra parda eram visíveis em qualquer parte. A água de cristal jorrava de encontro ao puro granito ou ao musgo sem mancha com uma precisão de contornos que tanto deliciava quanto maravilhava o olhar. " [382] (POE, 1965, p. 646).	"As impressões que deixavam ao observador eram as da riqueza, tepidez, colorido, quietude, uniformidade, brandura, delicadeza, sutileza, prazer [...]. " [383](POE, 1965, p. 647).

No **excerto 1** a *mise en abyme* é "prospectiva" porque antecipa todo o processo de percepção do conto para o leitor: o conto é metáfora da poesia, como já tivemos oportunidade de afirmar. Ele revela ***a*** contraposição entre o natural e o artificial, também percebida em todo o corpo de *LCPDA;* essa contraposição é determinada por meio do duplo *natureza* X *cultur*a, sintetizado na sentença: "O pensamento da natureza permanecia ainda, mas seu caráter parecia ter sofrido modificação". É importante

[382] "The thought of nature still remained, but her character seemed to have undergone modification, there was a weird symmetry, a thrilling uniformity, a wizard propriety in these her works. Not a dead branch - not a withered leaf - not a stray pebble - not a patch of the brown earth was anywhere visible. The crystal water welled up against the clean granite, or the unblemished moss, with a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye. " (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim*, 1847).

[383] "The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, color, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, [...]." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim*, 1847).

destacar, contudo, que toda a ideia de cultura é construída sobre um paradoxo: o da sobrenaturalidade[384], por meio de "[...] uma simetria sobrenatural", como se o trabalho do artista fosse um trabalho dos "[...] silfos, fadas, gênios e gnomos"[385] (POE, 1965, p. 649), o que, de forma bastante significativa, acena para o efeito causado pela ironia romântica. Esse efeito é acentuado pelo uso da expressão *nem*[386] – "Nem *(1)* um ramo seco, nem *(2)* uma folha morta, nem *(3)* um seixo perdido, nem *(4)* uma nesga de terra parda eram visíveis em qualquer parte"[387] – o que, sob uma perspectiva semântica, ratifica o cuidado na escolha dos elementos para compor o arranjo e revela uma atitude racional, contrária à sobrenaturalidade e baseada numa simetria quase matemática, para a concepção do domínio[388], como se um exímio artista houvesse pintado um quadro. De modo complementar, sob uma perspectiva sintática, o vocábulo *nem* é classificado como conjunção coordenativa aditiva, tendo em vista que o valor subsequente da mesma expressão em *(2)* é acrescido pela carga de significados que a expressão antecedente em *(1)* acarreta. Esse procedimento intensifica, em sequência, ao final do conjunto das quatros orações, o efeito de *seleção/escolha, cuidado, técnica e uniformidade*.

No **excerto 2** a narrativa *en abyme* promove uma repetição interna (retrospectiva) do tema estruturante, de modo a se caracterizar como um "resumo intratextual". (Cf. DÄLLENBACH, 1979, p. 76). Se no **excerto 1** observamos uma sintaxe duplicada que determina a contraposição entre *natureza* X *cultura*, aqui a estruturação sintática é única, mas com efeito idêntico, obtido por meio da gradação, proporcional e progressiva, dos substantivos abstratos – *riqueza, tepidez, colorido, quietude, uniformidade, brandura, delicadeza, sutileza, prazer* – cujo efeito não é outro,

---

[384] "[...] maravilhoso cúmulo de cultura que sugeria sonhos de uma nova raça de fadas, trabalhadoras, experientes, magnificentes e difíceis de contentar. " (POE, 1965, p. 647).

[385] "[...] and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii and of the Gnomes." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim*, 1847).

[386] Os números entre parênteses (*(1), (2), (3), (4)*), ao lado da expressão repetida *nem*, indicam a quantidade de vezes que a expressão aparece.

[387] "Not a dead branch - not a withered leaf - not a stray pebble - not a patch of the brown earth was anywhere visible." (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim*, 1847).

[388] A *mise en abyme* prospectiva de *The Domain of Arnheim* revela arranjo similar para *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"*: "Seu caráter não tolerava mudança alguma. " (POE, 1965, p. 650); "[...] se algum defeito lhe podia ser atribuído, em ponto de pitoresco, era o de excessiva *limpeza. "* (POE, 1965, p. 653. Grifo do autor); "Poderia ter imaginado, enquanto olhava para ela, que algum eminente pintor a havia construído com seu pincel. " (POE, 1965, p. 656-7); "[...] a casa de campo pode ser facilmente concebida por um artista. " (POE, 1965, p. 657).

senão o de adição, de complemento à cena que inaugura o sentido de perfeição técnica. Por meio do uso desses substantivos, é possível conceber também a gradação de cores: nesse momento da ação ficcional, reduplica-se na cadeia narrativa uma paleta composta de cores frias. É de extrema importância considerar que a composição da paleta varia para os tons quentes, a depender dos seguintes elementos: a) a alternância já determinada no próprio plano de expressão; b) o estado do observador/leitor e; c) do ponto de observação/perspectiva. Essa variação se dá no interior da narrativa, bem como na relação de *mise en abyme* que ela mantém com o seu *mímema*. Para melhor compreensão dessa variação apresentamos apenas um quadro comparativo com suas paletas correspondentes.

<table>
<tr><th colspan="2">VARIAÇÃO DAS PALETAS ENTRE OS DOIS CONTOS (VARIAÇÃO EXTERNA por CONTRASTE)</th></tr>
<tr><td>EXCERTO 1 (extraído de The Domain of Arnheim)

“As impressões que deixavam ao observador eram as da riqueza, tepidez, colorido, quietude, uniformidade, brandura, delicadeza, sutileza, prazer [...].” [389] (POE, 1965, p. 647).</td><td>EXCERTO 2 (extraído de Landor’s Cottage. A Pendant to “The Domain of Arnheim”)

“Nem mesmo a monstruosidade da cor faltava, pois o clarão do sol irrompera pela fenda, tingindo tudo de laranja e púrpura, enquanto o verde vivo da grama no vale refletia-se, mais ou menos, sobre todos os objetos da cortina de vapor [...].” [390] (POE, 1965, p. 651).</td></tr>
<tr><td colspan="2"> 
</td></tr>
</table>

[389] “The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, color, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, [...]. ” (Edgar Allan **POE**. *The Domain of Arnheim*, 1847).

[390] Not even the monstrosity of color was wanting; for the sunlight came out through the chasm, tinted all orange and purple; while the vivid green of the grass in the valley was reflected more or less upon all objects from the curtain of vapor [...]. ” (Edgar Allan **POE**. *Landor’s Cottage*. *A Pendant to The Domain of Arnheim* (1849).

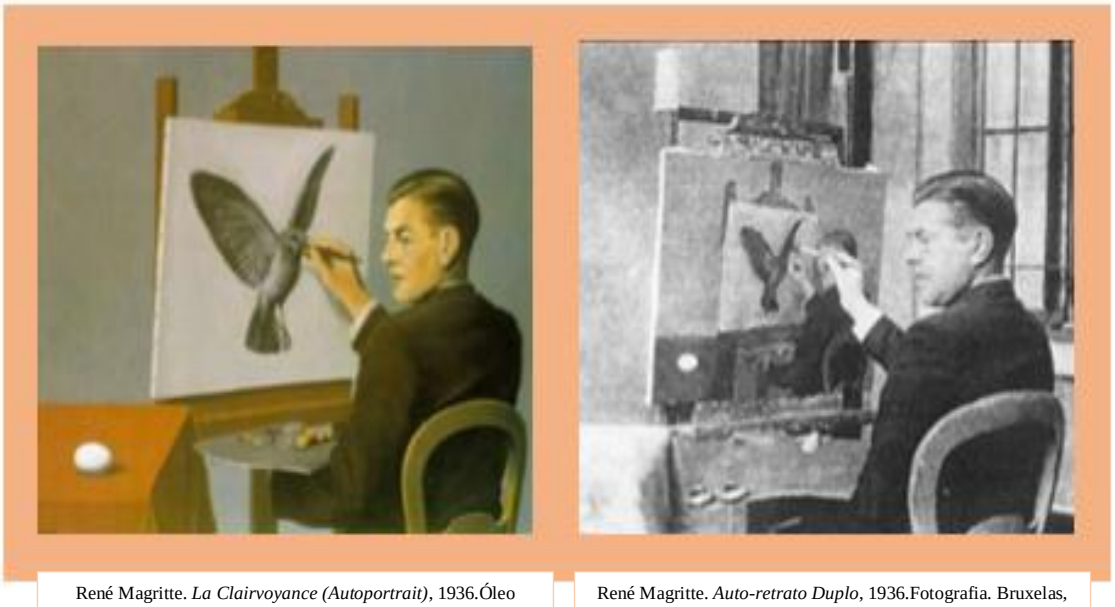
c) **REDUPLICAÇÃO PARADOXAL ou APORÍSTICA:** esse é o caso de reduplicação *en abyme* capaz de sintetizar todas as situações já exemplificadas. Basta dizer que *The Domain of Arnheim*, todo ele, é fragmento reflexivo de *Landor's Cottage. A Pendant of "The Domain of Arnheim"* e vice-versa. Isso significa que um é o que o outro é, de tal modo que, para o leitor, é possível, em algum momento, ficar impossibilitado de determinar as suas singularidades porque "[…] um [e outro] contém a obra que o inclui". (Cf. DÄLLENBACH, 1979, p. 51). A reduplicação paradoxal, contudo, se dá em extratos distintos, entre os quais citamos apenas: 1) o extrato textual; 2) o extrato pictórico. Em ambos os casos, a questão é *arquetípica* e *retroprospectiva* porque as unidades narrativas tomam-se como modelos (identidades de si mesmas) de espaços e tempos e porque refletem as suas histórias trazendo, em simultâneo, os fatos anteriores e posteriores que as conformam: "Sou literatura, eu e a narrativa que me engasta. " (DÄLLENBACH, 1979, p. 56).

A análise das situações de reduplicação em Edgar Allan Poe nos ajudaram a compreender as escolhas realizadas por René Magritte, o modo como o procedimento adotado por aquele poeta é retomado por esse pintor, o que ratifica a nossa tese de que há uma linha invariante que atravessa as estéticas dos/nos dois artistas.

Antes de avaliarmos as reduplicações dos vários *Domain of Arnheim*, de Magritte, elegemos modelos que potencializam o uso do procedimento da *mise en abyme* de modo mais teórico e que, a nosso ver, poderão funcionar como introdução à aplicação da nossa tese nas telas selecionadas para a comparação efetiva entre Poe e o pintor.

Como exemplos, recuperemos dois casos (pares) por meio dos quais é possível perceber as composições *en abyme*. Em ambos ocorre a fusão entre o pictórico e o fotográfico, contudo, a composição, reduplicada *en abyme*, ocorre em níveis distintos (interno e externo), conforme apresentaremos de forma breve.

Fig. 143. 1º PAR: grau de reduplicação sígnica: *reduplicação ao infinito*. (Cf. Dällenbach, 1979, p. 51).



René Magritte. *La Clairvoyance (Autoportrait)*, 1936.Óleo sobre tela, 54,5 X 65,5 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot.

René Magritte. *Auto-retrato Duplo*, 1936.Fotografia. Bruxelas, coleção particular

O **1º PAR** é composto por duas materialidades simbólicas distintas: a pintura e a fotografia. Ocorre, entre os elementos sígnicos desse par, um processo de "reduplicação ao infinito", uma vez que a natureza da reprodução mimética da fotografia se caracteriza por uma repetição dos signos que constituem a poética da representação na pintura a que faz referência. Para a compreensão da reduplicação, contudo, é necessário considerar as implicações temporais para os dois modos de representação: há uma estaticidade na pintura que só pode ser levada a termo se posta em contraposição com o dinamismo sugerido na fotografia. Esse dinamismo é resultante de um movimento de reduplicação que ocorre da seguinte maneira: a poética da pintura oblitera o sentido da representação, isto é, o ovo é percebido sobre a mesa, mas o que surge pintado é a extensão de sua existência, ou melhor, a extensão do signo ovo, uma ave. Aqui se tem um aspecto bastante peculiar do processo de reduplicação *en abyme:* a reduplicação se faz por sugestão. A fotografia, ao contrário, apropria-se da imagem de Magritte pintando o quadro em 1936, *La Crairvoyance*, sem obliterar o processo representativo. Isso quer dizer que as lentes da câmera fotográfica captam aquilo que, de fato, se mostra e não o que imaginamos ver. Com efeito, não se pode afirmar que o processo da pintura do quadro havia chegado ao fim quando a fotografia foi tirada. A sugestão é outra: a de movimento e, portanto, de continuidade. Trata-se de um resultado de visão que, apesar

de imóvel, não é difícil de ser submetido a uma temporalidade sucessiva (um antes, um durante e um depois da realização). É essa temporalidade que nos permite posicionar os dois elementos da representação *en abyme* na relação dual e itinerante "fragmento X obra". (Cf. DÄLLENBACH, 1979, p. 51). A *reduplicação* (seja de que natureza for) se dá, cabe ressaltar, tendo por base o fato de que um elemento do par mimético é *fragmento* do outro e este outro é a *obra*. Nesse caso, o fragmento é a tela e a fotografia é a *obra*, pois a fotografia inclui a tela e/ou a temporalidade de sua execução e não o contrário. A relação de semelhança[391] se dá a tal ponto que a fotografia é o que é e *é* ainda o elemento que reduplica. Para compreender essa afirmação, basta que observemos como os detalhes do quadro (do *fragmento*) são preservados na fotografia (a *obra*) garantindo um grau de mimetismo em cuja base está a semelhança. Entre os inúmeros detalhes que poderíamos citar, destacamos a *perspectiva,* que resume todo o sentido da *reduplicação ao infinito:* visões simultâneas e plurais (tanto do observador interno quanto do observador externo) de proporção e profundidade são preservadas na obra (aquela que reduplica o fragmento) o que resulta num "jogo de molduras e pontos de vista"[392]. (Cf. USPÊNSKI, 2010, p. 165; 178).

[391] Cf. Martine **JOLY** (1984, p. 75): "A semelhança [ainda que tenha relação com uma mímesis analógica] corresponde à observação de regras de transformação culturalmente codificadas dos dados do real, mais do que de uma cópia deste mesmo real. "

[392] Quanto aos aspectos relativos às molduras e aos pontos de vista, os consideramos de modo demorado na seção 3.3 do **Capítulo 3**, intitulada *A retórica plástica instaurada no discurso do narrador: molduras e pontos de vista em The Domain of Arnheim.*

Fig. 144. René Magritte. *Auto-retrato Duplo*, 1936. Fotografia. Bruxelas, coleção particular. As inserções dos planos de perspectiva são nossas.

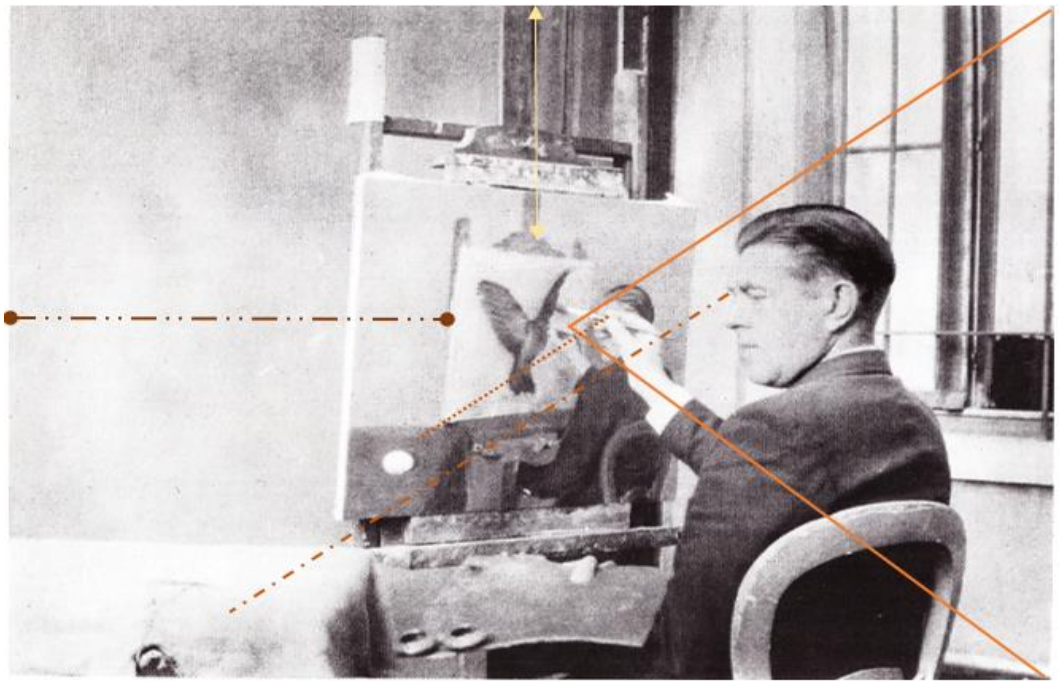
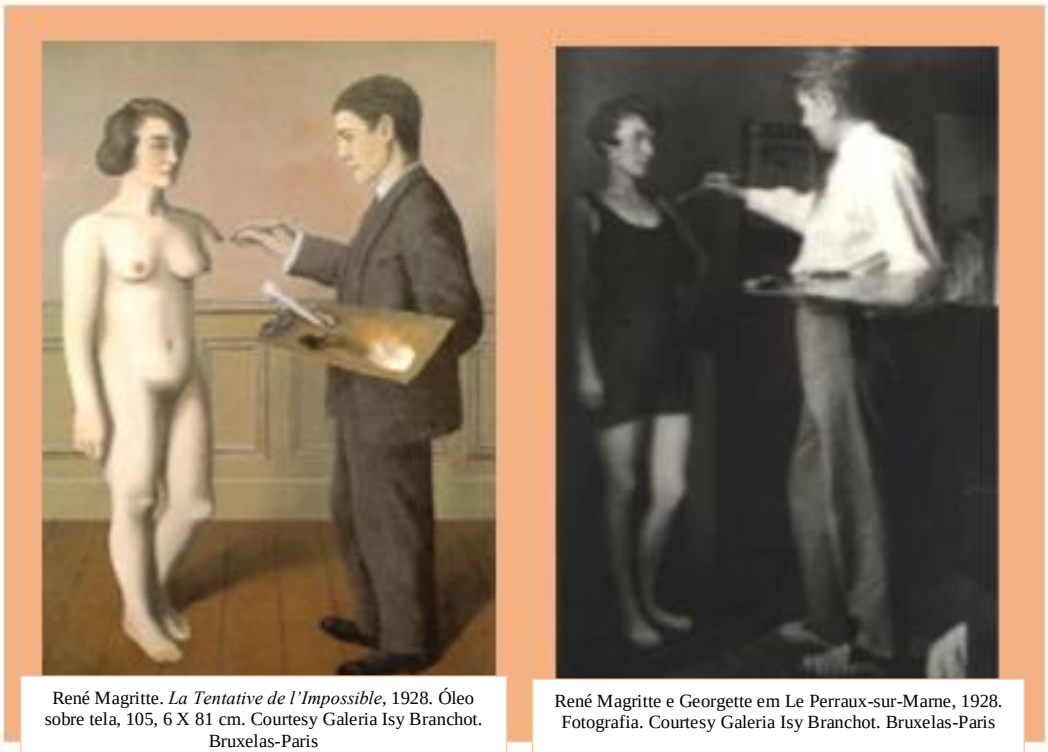


Fig. 145. 2º PAR: grau de reduplicação signica: *reduplicação simples*. (Cf. Dällenbach, 1979, p. 51).



René Magritte. *La Tentative de l'Impossible*, 1928. Óleo sobre tela, 105, 6 X 81 cm. Courtesy Galeria Isy Branchot. Bruxelas-Paris

René Magritte e Georgette em Le Perraux-sur-Marne, 1928. Fotografia. Courtesy Galeria Isy Branchot. Bruxelas-Paris

O **2º PAR**, assim como o primeiro, é composto por duas materialidades simbólicas distintas: a pintura e a fotografia, entretanto, o tipo de reduplicação é outro. Os dois elementos que compõem o par duplicado (a obra e o fragmento) não se encontram um dentro do outro como, a grosso modo, podemos dizer do caso anterior. A relação de semelhança é obtida por *reduplicação simples* porque a identidade de um e de outro pode ser preservada: pintura é pintura e fotografia é fotografia, ainda que o processo fotográfico de representação emule o processo pictórico. A emulação acontece porque, assim como o sujeito representado na pintura, o representado na fotografia toma a *coisa* viva pela *coisa* representada. Contudo, o grau de mimetismo se manifesta por homologia/similitude, pois, ao emular ato pictórico, o ato fotográfico faz circular o simulacro do simulacro. Esse modo de representação nos lembra em muito a escolha realizada por Edgar Allan Poe, em *The Oval Portrait: "*E durante um instante o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado, mas em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: "Isto é na verdade a própria vida. (POE, 1965, p. 282). O processo de reduplicação, tanto em *The Oval Portrait* quanto em *La Tentative de l'Impossible*, metaforiza a natureza da arte ao pôr em questão a ordem racional da representação, quando as texturas deixam transparecer a rugosidade da tela ou a superfície quase lisa da fotografia e os distintos relevos, como uma terceira dimensão, nos convidam a uma percepção pelo toque e não só pelo olhar.

Agora, com vistas ao conjunto de "operações retóricas fundamentais", tomadas a partir da *Retórica Clássica* (cf. DURAND, 1974, p. 25-6), seguem os quadros que sumariam o jogo retórico proposto por Edgar Allan Poe na reduplicação de *The Domain of Arnheim* por seu par *Landor's Cottage*. Na base de toda a duplicação, é lícito afirmar, há o predomínio da metáfora, é por meio dela que o discurso *en abyme* sustenta-se.

São quatro as operações retóricas fundamentais detectadas na poética de reduplicação entre os dois contos, a saber: *adjunção, supressão, substituição e troca.* Ao conjunto delas serão atribuídos, cada um a seu tempo, os elementos sígnicos constituintes e variantes (pintura, poética/representação, arquitetura, paisagismo/ jardinagem), de modo que os conjuntos de unidades de significações revelem a ação daquelas operações.

Com vistas ao conjunto de "operações retóricas fundamentais", tomadas a partir da *Retórica Clássica* (cf. DURAND, 1974, p. 25-6), seguem os quadros que sumariam o

jogo retórico proposto por Edgar Allan Poe na reduplicação de *The Domain of Arnheim* por seu par *Landor's Cottage*. Na base de toda a duplicação, é lícito afirmar, há o predomínio da metáfora, é por meio dela que o discurso *en abyme* sustenta-se. Antes, é preciso ratificar que até mesmo o grau de ironia persiste e é sintetizado nas três últimas linhas do conto, quando, após um longo processo descritivo, o narrador nos diz: "Não é propósito deste trabalho fazer mais que dar, pormenorizadamente, uma descrição da residência do Sr. Landor, *como eu a achei*". (POE, 1965, p. 659). Deve ser notado, com especial atenção, o itálico nos quatro últimos vocábulos, pois isso pode significar o lugar de onde o poético é percebido e, mais ainda, o grau de subjetividade impresso ao ato de percepção marcado, além do uso do itálico, sobretudo, pela narrativa em 1ª pessoa do singular.

São quatro as operações retóricas fundamentais detectadas na poética de reduplicação entre os dois contos, a saber: adjunção, supressão, substituição e troca. Ao conjunto delas serão atribuídos, cada um a seu tempo, os elementos signicos constituintes e variantes (pintura, poética/representação, arquitetura, paisagismo/ jardinagem), de modo que os conjuntos de unidades de significações revelem a ação daquelas operações.

Fig. 146. Quadro das operações retóricas de reduplicação tendo a pintura como elemento variante.

<table>
<tr><th>PROPOSIÇÃO 1
(relação homológica elementar)</th><th>THE DOMAIN OF ARNHEIM (a)</th><th>LANDOR’S COTTAGE. A PENDANT TO “THE DOMAIN OF ARNHEIM” (b)</th></tr>
<tr><td>OS CONTOS REDUPLICAM A POÉTICA PLÁSTICA DA PINTURA</td><td colspan="2">ELEMENTO VARIANTE: PINTURA
(por referência direta e/ou por relação estrutural entre os dois sistemas signicos: pintura e literatura)</td></tr>
<tr><td>ADJUNÇÃO

Quando se juntou à proposição elementos fundamentais que replicam a pintura na escritura.</td><td>em (a) há a referência direta às telas de Claude (Lorrain ou Vernet [?]),

 
Claude Lorrain. Landscape with Nymph and Satyr Dancing. Óleo sobre tela, 1,30 m X 53

do que se pode tomar:

1) sob o ponto de vista da autoria (percebida na narração) e da percepção do leitor, a escritura do conto, como uma reduplicação da técnica utilizada pelos dois pintores por meio da seleção do léxico e de indicações de perspectiva, por exemplo;</td><td></td></tr>
</table>

	"Ellison não se fez músico nem poeta. [...]. Em circunstâncias diversas das que lhe sobrevieram não seria impossível que se tivesse tornado pintor." (POE, 1965, p. 640). " Chegamos afinal a um elevado planalto de admirável fertilidade e beleza, que proporcionava uma visão panorâmica pouco menos ampla que a do Etna e, na opinião de Ellison, bem como na minha, ultrapassava a tão famosa vista daquela montanha em todos os elementos verdadeiros do pitoresco. " (POE, 1965, p. 645). "Suas encostas desciam até a beira da água num ângulo de cerca de quarenta e cinco graus e se cobriam, da base ao cume – sem que escapasse um só ponto perceptível –, de um vestuário das mais brilhantes flores de pomar; raramente uma folha verde era visível entre o mar oloroso de cores flutuantes. " (POE, 1965, p. 645). **2)** sob o ponto de vista da percepção do protagonista a visão de Arnheim como a visão das pinturas paisagísticas realizadas pelos dois pintores. "Não se encontram, em realidade, paraísos como os que esplendem nas telas de Claude." (POE, 1965, p. 641).	
SUPRESSÃO Quando se retirou da proposição elementos fundamentais que duplicam de forma referencial a pintura na escritura; no caso da supressão, é revelada uma derivação da proposição.		em ***(b)*** foram retirados da proposição elementos fundamentais que duplicam, por meio de referência direta (citações dos nomes pintores*), a pintura na escritura. Ainda que haja a supressão da referência direta, permanece a referência ao sistema pictórico, o que ocorre por meio da estrutura da escrita que reduplica, também pela percepção do narrador e, por extensão, pela do leitor, a técnica dos pintores mencionados em ***a).*** " Ao se tornar este plenamente visível – *gradativamente*, como descrevi – peça a peça, aqui um árvore, ali um brilho de

água, acolá o alto duma chaminé, a custo não deixei de examinar que tudo aquilo fosse uma das engenhosas ilusões muitas vezes exibidas sob o nome de "pinturas evanescentes." (POE, 1965, p. 651. Grifos do autor).

"Poderia ter imaginado, enquanto olhava para ela, que algum eminente pintor de paisagens a havia construído com seu pincel. " (POE, 1965, p. 655-6).

* Em ***(b)*** há uma referência, faz-se necessário mencionar, às litografias de Arnaud Julien Pallière e à técnica *trois-crayons*, mas, sob qualquer perspectiva, nos foi possível constatar que ela diz respeito somente a um mero recurso descritivo, cujo efeito não se constitui, de modo algum, como uma derivação metafórica.



Arnaud Julien Pallière. *A Várzea do Carmo*. Aquarela de 1821. Sem medidas especificadas.

SUBSTITUIÇÃO

Trata-se também de uma supressão que se dá quando, após a retirada dos elementos fundamentais da proposição, acontece uma *adjunção*, ou seja, são inseridos elementos idênticos que retomam o discurso de partida. Na

relação entre (a) e (b) não foi possível constatar essa operação no que diz respeito à **proposição 1** (OS CONTOS REDUPLICAM A POÉTICA PLÁSTICA DA PINTURA).		
TROCA A *troca* é caracterizada por duas *substituições* (recíprocas). Uma vez que não constatamos substituições nas relações entre os elementos do para (a) e (b), no que diz respeito à **proposição 1,** não nos foi possível também constatar *troca*.		

Fig.147. Quadro das operações retóricas de reduplicação tendo a poética/representação como elemento variante.

PROPOSIÇÃO 2 (relação homológica elementar)	*THE DOMAIN OF ARNHEIM **(a)***	*LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO "THE DOMAIN OF ARNHEIM" **(b)***
OS CONTOS REDUPLICAM, POR MEIO DAS SUAS NARRATIVAS, TRATADOS POÉTICOS CUJA NATUREZA METAFORIZA O ATO DA ESCRITA COMO REPRESENTAÇÃO TEATRAL	ELEMENTO VARIANTE: **POÉTICA/REPRESENTAÇÃO** (por referência direta e/ou por relação estrutural entre os dois sistemas signicos: poética teatral e literatura)	

ADJUNÇÃO Quando se juntou à proposição um elemento fundamental que replicou a poética teatral na escritura.	em ***(a)*** a adjunção desse elemento ocorre de referencial direta apenas uma vez: "O bote desliza entre elas e começa uma rápida descida para dentro de um vasto anfiteatro inteiramente ornado de montanhas purpurinas, cujas bases são lavadas por um rio cintilante em toda a extensão do circuito. " (POE, 1965, p. 648).	em ***(b)*** a adjunção desse elemento ocorre: **1)** de modo idêntico, ocorre cinco vezes: "[...] todo o vale estava enguirlandado de eminências mais ou menos elevadas, exceto em dois pontos. De um destes já falei. Achava-se bastante para o noroeste, e ra por ali que o sol se punha, como antes descrevi, dentro do anfiteatro, através de um perfeito corte natural, cavado na represa de granito. " (POE, 1965, p. 651). "[...] a um ângulo de quase quarenta e cinco graus, bem dentro da luz solar do anfiteatro. " (POE, 1965, p. 652). "Todo o chão do anfiteatro era grama da mesma qualidade da que eu encontrara na estrada. " (POE, 1965, p. 652). "Ao longo dos penhascos de leste e oeste, onde, na direção da mais alta parte do anfiteatro, os limites eram mais ou menos escarpados, crescia hera em grande profusão [...]. " (POE, 1965, p. 654). "O ponto donde vira a princípio o vale não era *totalmente*, embora fosse, quase, o melhor lugar donde se pudesse descortinar a casa. Descrevê-la-ei, portanto, como depois a vi, duma posição sobre a muralha de pedra, no extremo sul do anfiteatro. " (POE, 1965, p. 656). **2)** duas vezes, de modo não referencial em relação a ***(a)***, do que se tem notícia pela voz do narrador: "O primeiro *coup d'oeil*, quando o sol deslizou na posição descrita, causou-me a impressão igual à que eu experimentava quando menino ao terminar uma cena de algum bem arranjado espetáculo teatral ou melodrama. " (POE, 1965, p. 651). "Quanto à vegetação, bem como a respeito de tudo mais, a cena *abrandava* e *declinava* para o sul. " (POE, 1965, p. 651. Grifos do autor).
SUPRESSÃO		

Ocorre quando há a retirada, da proposição, de elementos fundamentais que duplicam de forma referencial a representação teatral na escritura; ainda que a referência direta em ***(a)*** surja em menor número de vezes em relação a ***(b),*** não nos foi possível constatar esse tipo de operação no que diz respeito à **proposição 2** (OS CONTOS REDUPLICAM POR MEIO DAS SUAS NARRATIVAS TRATADOS POÉTICOS CUJA NATUREZA METAFORIZA O ATO DA ESCRITA COMO REPRESENTAÇÃO TEATRAL).		
SUBSTITUIÇÃO A *substituição*, para que ocorra, depende da *supressão*. Não havendo esta, não nos foi possível constatar a *substituição* entre ***(a)*** e ***(b).***		
TROCA Do mesmo modo, para haver *troca* deveríamos ter constatado duas *substituições* (recíprocas) entre ***(a)*** e ***(b)***. Uma vez não constatadas, também não nos foi possível haver *troca*.		

Fig. 148. Quadro das operações retóricas de reduplicação tendo a arquitetura como elemento variante.

PROPOSIÇÃO 3 (relação homológica elementar)	*THE DOMAIN OF ARNHEIM* ***(a)***	*LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO "THE DOMAIN OF ARNHEIM"* ***(b)***
OS CONTOS REDUPLICAM POR MEIO DAS SUAS NARRATIVAS O PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL ADOTADO PELA ARQUITETURA	ELEMENTO VARIANTE: **ARQUITETURA** (por referência direta e/ou por relação estrutural entre os dois sistemas signicos: arquitetura e literatura)	
ADJUNÇÃO Quando se juntou à proposição um elemento fundamental que replicou a poética arquitetônica na escritura.	em ***(a)*** a adjunção desse elemento ocorre de referencial direta apenas uma vez, do que se tem notícia pela voz do narrador: "A recente morte de meu amigo, permitindo que seu domínio se abrisse a certas classes de visitantes, deu a Arnheim uma espécie de celebridade secreta e dominante, senão solene, similar em espécie, embora infinitamente superior em grau, á que tanto distinguiu Fonthill. " (POE, 1965, p. 648).	
SUPRESSÃO Ocorre quando há a retirada, da proposição, de elementos fundamentais que duplicam de forma referencial a representação arquitetônica na escritura de modo que se mostre proposições derivadas, o que constatamos em ***(b)*** *na*		em ***(b)***: a supressão da referência a Fonthill Abbey dá origem a duas proposições derivadas e distintas, quais sejam: **1)** há a citação ao conto gótico *Vathek. Conto Árabe*, escrito (originariamente em francês) em 1787, por William Beckford. Na narrativa há um número considerável de descrições que fazem referência ao paisagismo arquitetônico.

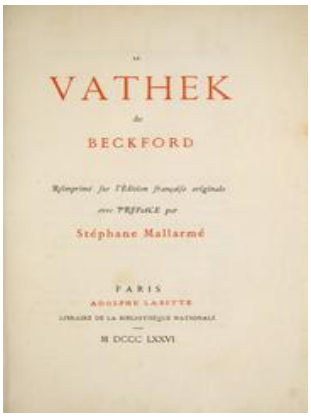
*sua relação com **(a)**.*



VATHEK,
CONTE
ARABE.

A PARIS,
Chez POINÇOT, Libraire, rue de la Harpe, près Saint-Côme, N°. 131.
1787.

*Sobre a obra mais conhecida de Beckford, ainda é interessante destacar que, em 1876, uma tradução foi publicada por Stéphane Mallarmé, em Paris.



VATHEK
de
BECKFORD
Réimprimé sur l'Édition française originale
avec PRÉFACE par
Stéphane Mallarmé
PARIS
ADOLPHE LABITTE
LIBRAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
M DCCC LXXVI

"Nessa península, erguia-se uma casa de residência e quando digo que essa casa, como o terraço infernal, visto por Vathek, *était d'une architecture inconnue dans les annales de la terre*, quero significar, simplesmente, que *seu tout ensemble* me abalou, pelo agudíssimo senso da harmonia entre o novo e o adequado; em uma palavra: da *poesia* (pois, mais do que com as palavras há pouco empregadas, dificilmente poderei dar, da poesia em abstrato, mais rigorosa definição), e não quero significar que o simplesmente *outré* fosse perceptível a qualquer respeito." (POE, 1965, p. 654).

		2) há, por meio de um efeito metafórico singular, a revelação da arquitetura poética/ou da poética de construção do conto, ou seja, cada etapa descritiva revela as fases dessa construção, o que se manifesta sob três aspectos basilares: a) "A casa inteira, com suas alas, fora construída de anacrônicas ripas holandesas, largas e com cantos não arredondados. É uma particularidade desse material dar às casas com ele construídas a aparência de serem mais largas embaixo que em cima, à maneira da arquitetura egípcia; e, no caso presente, esse efeito altamente pitoresco era auxiliado por numerosos vasos de vistosas flores que quase circundavam a base do edifício." (POE, 1965, p. 657). b) "As ripas eram pintadas de cinzento-escuro, e a felicidade com que essa tinta neutra se misturava ao verde vivo das folhas de tulipeiras que parcialmente ensombreciam a casa de campo pode ser facilmente concebida por um artista. " (POE, 1965, p. 657). c) " A não mais de seis passos do edifício principal da casa de campo ficava o tronco morto de uma pereira fantástica, tão envolvido, da base ao cimo, pelas flores magníficas da bignônia que não pequeno exame se requeria para determinar que espécie de coisa deliciosa seria. Em vários ramos dessa árvore pendiam gaiolas de várias formas. Numa, um grande cilindro de vime com uma argola no topo divertia-se um poliglota; em outra, um crioulo; numa terceira um imprudente papa-arroz; enquanto três ou quatro em mais delicadas prisões retiniam alto com canários. " (POE, 1965, p. 657).
SUBSTITUIÇÃO A *substituição*, para que ocorra, depende da retirada de um elemento		

e da sua consequente substituição por outro. Porque a operação, dependente da anterior, não acarreta, na relação entre ***(a)*** e ***(b)***, somente a retirada de elementos e as suas consequentes substituições, mas um efeito mais amplo, o da *derivação* de proposições. Por esse motivo, não nos foi possível constatar a *substituição* entre ***(a)*** e ***(b)***.		
TROCA Do mesmo modo, para haver *troca* deveríamos ter constatado duas *substituições* (recíprocas) entre ***(a)*** e ***(b)***. Uma vez não constatadas, também não nos foi possível constatar *troca*.		

Fig. 149. Quadro das operações retóricas de reduplicação tendo o ajardinamento-paisagístico como elemento(s) variante(s).

PROPOSIÇÃO 4 (relação homológica elementar)	*THE DOMAIN OF ARNHEIM* ***(a)***	*LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO " THE DOMAIN OF ARNHEIM"* ***(b)***
OS CONTOS REDUPLICAM POR MEIO DAS SUAS NARRATIVAS O PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL ADOTADO PELO AJARDINAMENTO-PAISAGÍSTICO	ELEMENTO VARIANTE: **AJARDINAMENTO-PAISAGÍSTICO** (por referência direta e/ou por relação estrutural entre os dois sistemas signicos: ajardinamento-paisagístico e literatura)	

ADJUNÇÃO Quando se juntou à proposição um elemento fundamental que replicou a poética do ajardinamento-paisagístico na escritura.	em ***(a)*** a adjunção desse elemento (ajardinamento-paisagístico) ocorre de modo referencial*: **1)** pela epígrafe, parte do poema de Giles Fletcher. Foi traçado o jardim qual uma bela Mulher que jaz, como num sono extático, De olhos fechados para os céus abertos. As campinas azuis de céu se uniam Num halo ornado de luzentes flores. Os lírios e as cintilações do orvalho Nas fôlhas azuladas pareciam Êstrelas a luzir na noite azul. **2)** pelas construções opositivas, e ratificadas por um grande número de vezes, entre cultura(Arte) e natureza, das quais sabemos pelas vozes alternadas – às vezes no interior de uma mesma estrutura narrativa – entre o narrador, o protagonista e o 'autor ensimesmado'. "Jamais se definira o jardineiro-paisagista como poeta; parecia porém, a meu amigo que a criação de um jardim imitando paisagem oferecia à própria musa a mais magnífica das oportunidades ." (POE, 1965, p. 640). "[...] nenhuma posição se encontra, na vasta superfície da terra *natural*, na qual um olho artístico, examinando atentamente, não encontre matéria de ofensa ao que se denomina a 'composição' da paisagem." (POE, 1965, p. 641. Grifos do autor). "Quem presumirá imitar as cores da tulipa, ou aperfeiçoar as proporções do lírio dos vales? " (POE, 1965, p. 641. Grifos do autor). "Só na paisagem é verdadeiro aquele princípio de crítica; e tendo sentido sua verdade ali, foi só o temerário espírito de generalização que o levou a declará-lo verdadeiro em todos os domínios da arte. " (POE, 1965, p. 641. Grifos do autor). "Repito que só nos arranjos paisagísticos é a natureza suscetível	em ***(b)*** a adjunção desse elemento (ajardinamento-paisagístico) ocorre: **1)** principalmente pelo título que, tanto no original quanto na tradução, já traz em si uma repetição da proposição contida em ***(a)***, Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim". o que implica uma reduplicação de natureza original (genética). 2) por repetição da oposição ou por uma identidade paradoxal entre natureza e arte, o que se manifesta, de modo referencial, apenas uma vez, pela voz do narrador. "O que fazer de tudo isso, não o sabia eu sem dúvida. Ali havia arte, indubitavelmente, o que não me surpreendia, por todas as estradas, no sentido comum, são obras de arte; nem posso eu afirmar que havia muito que admirar no mero excesso de arte manifestado; parecia que tudo aquilo tinha sido feito, poderia ter sido feito ali - com tão naturais "possibilidades" (como ocorre nos livros de Jardinagem-Paisagística) - com muito pouco trabalho e despesa. Não, não era a quantidade mas o *caráter* da arte que me fez tomar assento numa das pedras floridas e mirar abaixo e acima durante meia hora ou mais, aquela avenida feérica, na mais perplexa admiração. Uma coisa se tornava cada vez mais evidente à medida que se prolongava minha contemplação: um artista e um artista com a mais escrupulosa visão da forma, tinha dirigido todos aqueles arranjos." (POE, 1965, p. 650. Grifos do autor). **2)** pela constatação (de igual valor a de ***(a)***) de uma impossibilidade da linguagem em dar conta de descrever a percepção do

	de superação e, em consequência, sususcetibilidade de aperfeiçoamento nesse único ponto era um mistério que eu fora incapaz de decifrar" (POE, 1965, p. 641-2. Grifos do autor). "Diga-se o que se disser contra os abusos da jardinagem-paisagística artificial, o certo é que uma mistura de pura arte, no cenário do jardim acrescenta-lhe grande beleza [...] A menor exibição de arte é uma prova de cuidado e humano interesse. " (POE, 1965, p. 643). "A beleza natural nunca é tão grande como a que pode ser introduzida. " (POE, 1965, p. 643). "A mistura de pura arte, numa cena de jardim, acrescenta-lhe grande beleza. Isto é justo, como também o é a referência ao senso do interesse humano. " (POE, 1965, p. 643). "Na mais inculta das solidões, na mais selvagem das cenas da natureza pura, existe, aparente, a *arte* de um criador. Tal arte, entretanto, só é aparente à reflexão; de modo algum tem a força óbvia de um sentimento. " (POE, 1965, p. 644. Grifo do autor). **3)** pela constatação de uma impossibilidade da linguagem em dar conta de descrever a percepção do espaço natural. "[...] porque a linguagem não possui palavra que melhor represente o mais impressionante, embora não o mais característico dos traços da paisagem." (POE, 1965, p. 646. Grifos do autor). * Podemos também considerar como uma *adjunção* o complemento do título (*O Domínio de Arnheim* **ou o Jardim-paisagem**), devido o fato de que esse complemento se encontra no título original de algumas reimpressões do conto.	espaço natural. "O que fazer de tudo isso, não o sabia eu sem dúvida. " (POE, 1965, p. 650).
SUPRESSÃO Ocorre quando há a retirada, da proposição, de elementos fundamentais que duplicam de		em ***(b)***: ocorre somente pelo desaparecimento da referência imediata, como a epígrafe, mas se mostra a *proposição* derivada de

forma referencial a representação do ajardinamento-paisagístico na escritura, mas que, ainda assim, se mostrem proposições derivadas, o que constatamos em ***(b)*** *na sua relação com* ***(a)***.		***(a)***.
SUBSTITUIÇÃO A *substituição*, para que ocorra, depende da retirada de um elemento e da sua consequente substituição por outro. Não nos foi possível constatar a *substituição* de elementos em ***(b)*** na sua relação com ***(a)***.		
TROCA Do mesmo modo, para que houvesse *troca* deveríamos ter constatado duas *substituições* (recíprocas) entre ***(a)*** e ***(b)***. Uma vez não constatadas, também não nos foi possível constatar *troca*.		

Em vista desse conjunto de operações retóricas, aplicamos à poética de Edgar Allan Poe, em *The Domain of Arnheim* e em *Landor's Cottage. A Pendant to "The Domain of Arnheim"*, em específico, o conceito de "polissistema" (cf. EVEN-ZOHAR[393], 1990), tendo em vista que as suas análises devem ocorrer em relação com a análise de outros sistemas semióticos (distintos e não-distintos) com os quais fazem relação: a poética, a pintura, o paisagismo e a arquitetura. Existem, contudo, como tivemos a oportunidade de mencionar, outros caracterizadores determinantes da

[393] Apesar de utilizarmos aqui o conceito de "polissistema", criado por Itamar **EVEN-ZOHAR**, optamos por fazê-lo considerando apenas as relações semióticas estruturais em detrimento de outras questões como produção, circulação, recepção, tradução do texto literário e paródia, por exemplo. A propósito é interessante considerar que: "Para la teoría del Polisistema, es un objetivo principal, y una posibilidad a su alcance, enfrentarse a las particulares condiciones que una literatura puede interferir con otra, como resultado de lo cual ciertas propiedades se transfieren de un polisistema a otro. " (EVEN-ZOHAR, 1990, p.26).

existência de um "polissistema" em Poe e, somente a título de apresentarmos exemplos um tanto mais objetivos, citamos: *The Oval Portrait,* que possui relação imediata com outro sistema semiótico distinto, a pintura; *The Raven,* que estabelece uma relação *original* com um texto pertencente a um mesmo sistema semiótico: *The Philosophy of Composition.*

Desse modo, só nos foi possível utilizar o conceito de "polissistema" ao nos referirmos à poética de Edgar Allan Poe porque constatamos a sua natureza estrutural heterogênea e aberta, o que nos permitiu afirmar que todo o conjunto em Poe, dos textos teóricos ao poéticos, é caracterizado como "[...] un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes. (EVEN-ZOHAR, 1990, p.4).

No discurso de Edgar Allan Poe notamos uma fusão do texto plástico com o texto narrativo, o que resulta na formação paradoxal de uma única esfera enunciativa, resultante de matérias diferentes e de uma fratura mais radical. Com efeito, na elaboração plástica surrealista de Magritte, há também o delineamento de uma figura nova a partir de uma imagem primitiva, o que revela uma tentativa de pôr em destaque um universo de significações que não se limita à autossuficiência do texto poético e nem do texto pictórico. Essa prática, nos dois artistas, culmina na aproximação de um campo maior de significações, propiciado pelas relações entre os dois níveis distintos.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

(*In* : **Ars Poetica**. HORACIO, 2005, p. 65).

René Magritte. *Le Mal du Pays*, 1940.



SÍNTESE DO REFERENCIAL TEÓRICO ESPECÍFICO PARA AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

(Segundo a ordem de registro dos títulos no corpo do texto)

POE, Edgar Allan. Marginalia. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

RICOEUR, P. **A Metáfora Viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek. **Poétique**. Paris, n. 36, nov. 1978.

RIFFATERRE, Michael. A metáfora tecida na poesia surrealista. In: **A Produção do Texto.** Tradução de Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOULCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOULCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. **Origens:** história e sentido na religião. Tradução de Tereza Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1992.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos** - Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SOURIAU, E. **A Correspondência das Artes**. Tradução de Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, s.d.

V- Considerações Finais

Iniciamos as nossas considerações finais apresentando um excerto de Marginalia que melhor traduz a nossa disposição espiritual ao nos dar conta de que chegamos ao fim e de que saímos diferentes dessa experiência.

> De outro lado o fundo dos [meus] pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. (POE, 1999, p. 165).

Durante todo o processo de análise do *corpus* quisemos permanecer fieis aos pormenores e, ao mesmo tempo, nos encontramos receosos de negligenciar as generalidades essenciais. O próprio Poe, certa vez se queixou disso[394]. Nesse tempo, alguns dias pareceram horas e outros duraram uma eternidade quando as palavras corriam ligeiras à frente dos nossos dedos. E, foi tentando segurá-las por entre os dedos que nos veio aquilo que, de fato, não poderíamos deixar de considerar na aproximação que propusemos entre as estéticas de Poe e Magritte.

Em meio à grande quantidade de ideias relativas às práticas poéticas de Edgar Allan Poe e René Magritte, compelidos pelo desejo de dizer o que nunca havia sido dito, – e quanta impossibilidade há nisso! – reiteramos algumas das nossas ponderações, entre as quais destacamos o valor da *metáfora*, o efeito da *ironia* sobre a construção metafórica na pintura e na literatura, e, finalmente, a questão da *representação*, conforme segue.

Consideramos que a *Metáfora Viva* se instaura sobre a impossibilidade de um sentido literal que possa ser atribuído a determinada obra (RICOEUR, 2000, p. 119) quando o lugar da descritividade, da completude e das imagens acabadas já se perdeu. O que se tem evidenciado, nesse contexto de representação, são somente destroços que dão um novo significado à ideia de como concebemos e vemos o mundo. Essa ideia

[394] *In:* **Marginalia**. (Edgar Allan POE, 1999, p. 174).

vem associada a uma categoria de observação do objeto representado que está ligada à ironia e que dela não se aparta. A ironia, associada ao efeito produzido pelo uso da metáfora, sugere contraposição, ambiguidade, ininterrupção de associações, incerteza e indecisão e, portanto, instabilidade. Ela não se quer presa à referencialidade, posto que "[...] a ironia perfeita não se manifesta quando é reconhecida, mas quando permanece em estado latente". (ALMANSI, 1978, p. 422). Ao passo da instauração da ironia pelo uso passional da metáfora surge um outro evento: as imagens simbólicas complexas tomam corpo.

A nova metáfora está no seio dessas relações que nos tiram do lugar, nos levam a realizar um deslocamento fundamental para a constituição do perfil do homem contemporâneo. Esse é, sobretudo, um deslocamento na nossa forma de perceber as coisas, pois o novo homem deve pôr-se a perscrutar o mundo e a se espantar diante dele. O mundo e sua representação perdem a habitualidade das coisas corriqueiras e passam a ser o próprio estranhamento. Homem e mundo não são mais completos, daí o desejo de um empreendimento artístico em cuja base esteja a metáfora e que revele toda essa incompletude e estilhaçamento. Desse modo, nos foi possível compreender que o empreendimento metafórico engendrado por Magritte estabelece outra dinâmica nos esquemas de representação do mundo, posto que "[...] cria um código especial, um dialeto no seio da linguagem que suscita [...] o deslocamento da sensação considerado pelos surrealistas o essencial da experiência poética" (RIFFATERRE, 1989, p.195).

Não buscamos, em nossa pesquisa, um significado único que traduzisse as origens relacionais entre pintura e literatura, mas uma cooperação entre significados, de modo que um exercesse *força* sobre o outro. Notamos, por fim, que essa força não pode ser resultante da união do signo A + signo B = AB, mas deve ser tomada como o resultado que traduza o conceito de *interpretância*, não resolvido apenas pela soma entre pares.

De fato, o que se impôs para nós não foi somente ter de determinar qual signo era interpretante de outro na análise intersemiótica que propomos. Isso, na verdade, de pouco vale. A esse respeito é modelar a análise que Foucault (1988) faz sobre a tela pintada por Magritte, *Isto não é um cachimbo* (1926), da qual transcreveremos uma parte.

> Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual *Isto não é um cachimbo* dá, de certo modo, o formulário.
>
> 1. Praticar um caligrama onde se encontrem simultaneamente presentes e visíveis a imagem, o texto, a semelhança, a afirmação e o lugar-comum deles.
>
> 2. Depois abrir, de uma vez só, de maneira que o caligrama se decomponha imediatamente e desapareça, deixando como rastro apenas seu próprio vazio.
>
> 3. Deixar o discurso cair segundo seu próprio peso e adquirir a forma visível das letras. Letras que, na medida em que são desenhadas, entram numa relação incerta, indefinida, emaranhada, com o próprio desenho — mas sem que nenhuma superfície possa lhes servir de lugar-comum.
>
> 4. Deixar de um outro lado as similitudes se multiplicarem a partir delas mesmas, nascer de seu próprio vapor e se elevar sem fim, num éter onde só se reenviam a si próprias, e a nada mais.
>
> 5. Verificar bem, no fim da operação, que o precipitado mudou de cor, que passou de branco a preto, que o "Isto não é um cachimbo" silenciosamente escondido na representação semelhante tornou-se o "Isto não é um cachimbo" das similitudes em circulação. Dia virá no qual a própria imagem, com o nome que traz, é que será desidentificada pela similitude indefinidamente transferida ao longo de uma série. (FOUCAULT,1988, p. 76-7).

A conclusão a que chegou Foucault nos serviu como um protótipo teórico que nos levou a compreender as relações intricadas do processo de representação em que a imitação muitas vezes carece de uma referencialidade, que é histórica, e que, por isso, torna-se difícil de ser desprezada. Vê-se aí um duplo requisito: é preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação. (FOUCAULT, 1999, p. 94).

Portanto, cada um dos elementos elencados por Foucault evidenciou-nos a necessidade de desfazer e refazer os *Caligramas* de Magritte em relação a suas próprias telas e em relação ao conto de Poe. De fato, existe um caligrama e ele se expande para muito além de *Isto não é um cachimbo* e é determinante de toda a elaboração estética do pintor.

O conceito “vazios da representação” (FOUCAULT, 1988, p. 76-7) nos indicou um caminho para compreender as relações referenciais ou não, semelhantes ou não

entre as telas de Magritte e o conto de Poe. As formas visíveis desfeitas pelos vazios da representação ganham outra forma e peso quando da relação com o conto de Poe e assim tem-se determinado um lugar comum de representação onde a questão da imitação é tangencialmente reconsiderada. Por outro lado, as relações entre pintura e literatura, almejadas por nós, resultaram em um processo de esvaziamento e preenchimento de matérias plásticas distintas entre si.

O nosso trabalho buscou investigar de que modo a tradução de um signo pelo outro (mesmo que pertencentes a universos semióticos diferentes) poderia nos dar a conhecer algo mais acerca do que é interpretado, mediante a atuação de transposição das metáforas. Nesse passo, o que identificamos com o "outro" terminou por desidentificar-se a si mesmo mediante o processo de intersemiose inerente ao ato de representação da realidade e ao modo como atuamos nos nossos lugares de compreensão dessas representações.

Consideramos como prerrogativa os desdobramentos dos signos em direções infinitas que, de certa forma, guardam entre si certas semelhanças, similitudes e diferenças. Isso porque, vale reiterar, [...] a semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 1988, p.61)**.**

Nossa proposição sustentou-se no fato de que a escritura do conto obedece a uma sequência de natureza pictórica. Compreender isso foi condição determinante para que pudéssemos resolver a questão da *modalização dos domínios* estéticos que se insere em (entre) escrever o conto e/ou pintar o conto para Poe, e entre ler o conto e pintar os quadros, para Magritte. Sobre isso é necessário lembrar que o pintor toma do mesmo título – *The Domain of Arnheim* – para a sua série reiterada de variantes.

A realização deste trabalho nos propiciou uma compreensão acerca da maneira como Poe e Magritte, cada um a seu turno, tomam dos indícios da pintura e da literatura, mediante uma inversão que só é possível pela ação da ironia, para realizarem reflexões acerca de seu tempo. O que mais vale considerar, entretanto, é que a intenção manifesta em nossa pesquisa buscou traduzir-se numa compreensão do próprio universo ficcional de representação que extrapola os limites das veleidades pessoais dos dois artistas e das motivações de cada um para a composição de suas obras. O que ambos

denunciam é um perfeito processo elucidativo a respeito daquilo que seja a própria concepção que temos de realidade.

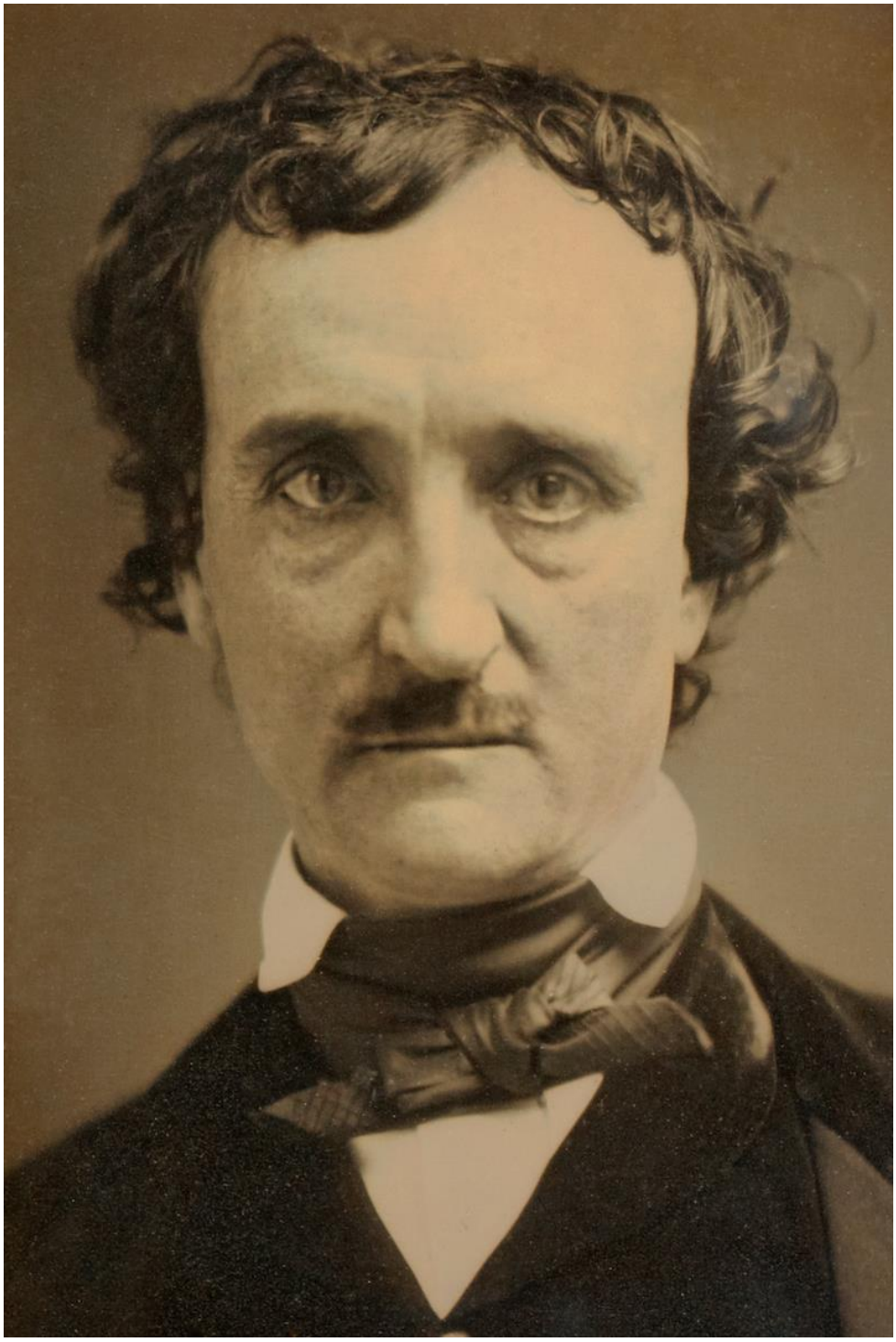
O olhar instigante e perturbador que Poe e Magritte dirigem para os quadros narrados e pintados transforma a noção estabelecida de realidade e surpreende o observador à medida que essa mesma realidade se apresenta circundada por uma atmosfera em constante mutação: decomposição e recomposição da metáfora em seu mais alto grau de aplicação em mundos reais e possíveis, onde inferências e conexões passam a clamar para si o máximo do desconforto e do estranhamento.

Chegamos até aqui querendo estabelecer relações que sabemos serem possíveis. Buscamos no interior das narrativas plástica e verbal os elementos que subsidiaram o nosso intuito. Contudo, sabemos também que pintura e texto literário comportam significados que muitas vezes extrapolam o horizonte de possíveis interpretações dada a infinidade de signos e metáforas que acumulam.

Quisemos nos interrogar sobre as apropriações que os artistas fazem no decorrer de suas produções, mas, muito mais do que isto, quisemos também compreender de que maneira tais apropriações se revelam no contexto de cada um e como os novos significados que surgem, muitas vezes de significantes míticos, se repetem em matérias variadas e em tempos distintos. As manifestações artísticas reiteradas na atualidade e nos espaços recriados a partir do modelo primordial simulam uma "[...] espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos" (ELIADE,1992, p. 64) e permitem que esse mesmo homem possa (re)viver seus mitos.

Desse modo, as repetições conformam um sentimento nostálgico de encontrar significados que há muito foram perdidos e que precisam ser (re)encontrados e (re)inventados. Nesse sentido, "[...] reencontrar o tempo de origem implica, portanto, a repetição ritual do ato criador dos deuses." (ELIADE, 1995, p. 76). A experiência humana no que diz respeito às Artes, em especial, termina por ser um produto de repetição periódica de algo que vem sendo feito *in illo tempore* (ELIADE, 1991, p.124) e que é por ela é que se dá a possibilidade de revelação de uma realidade nova, imediata. Isso nos leva ao entendimento de que nenhum objeto artístico se isola em seu tempo e em sua estética particular, mas aviva-se continuadamente por meio de um conjunto dinâmico de correspondências (cf. SOURIAU, s.d) que os fazem, muitas vezes, escapar as suas próprias formas e aos seus próprios conteúdos.

Edgar Allan Poe. Daguerreótipo, 1849.



... and that's how I saw the landscapes painted by Poe.

René Magritte e Georgette em Le Perreux-sur-Marne. Fotografia, 1928.
Courtesy Galeria Isy Branchot. Bruxelas-Paris



...par les peintures de Magritte a vu le retour de mystère pour toutes les choses.

BIBLIOGRAFIA

(Agrupamento do referencial citado no corpo da Tese e/ou consultado)

[Na obra de arte] parte-se de um conjunto formado por um ou vários objetos e por um ou por vários acontecimentos, ao qual a criação estética confere um caráter de totalidade, pondo em evidência uma estrutura comum.

(*In:* **O Pensamento Selvagem**. Claude LÉVI-STRAUSS, 1976, p.47).

Magritte. *La folle Du logis*, 1948.



1- OBRAS DE EDGAR ALLAN POE EM INGLÊS

POE, Edgar Allan. **Complete tales and poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966a.

_____. Landor´s Cottage. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966b.

_____. Narrative of a Gordon Pym. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966c.

_____. The Domain of Arnheim or The Landscape Garden. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966d.

_____. The Man of the Crowd. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966E.

_____. The Fall of the House of Usher. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966e.

_____. The Philosophy of Composition. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966F.

_____. The Oval Portrait. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966f.

_____. The Poetic Principle. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966g.

_____. The Rationale of Verse. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966h.

_____. The Raven. In: _____. **Complete Tales and Poems**. Yugoslavia: Ljubljana, 1966i.

2- OBRAS DE EDGAR ALLAN POE TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS

_____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965a.

_____. A Casa de Campo de Landor: um par para The Domain of Arnheim. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965b.

_____. A Queda do Solar de Usher. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965d.

_____. Berenice. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965e.
_____. Narrativa de Artur Gordon Pym. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965f.

_____. O Domínio de Arnheim ou o Jardim-paisagem. _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965g.

_____. O Homem das Multidões. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965h.

_____. O Retrato Oval. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965i.

3- POEMAS E ENSAIOS DE EDGAR ALLAN POE TRADUZIDOS PARA O PORTUGUÊS

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999a.

_____. Análise Racional do Verso. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999b.

_____. Eureka – ensaio sobre o universo material e espiritual. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999c.

_____. A Filosofia da Composição. In: _____. **Ficção Completa**: poesias e ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965c.

_____. **A Filosofia da Composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

_____. O Corvo. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999d.

_____. O Princípio Poético. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999e.

4- SELEÇÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE EDGAR ALLAN POE

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe:** um homem em sua sombra. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: O pintor da Vida Moderna. Tradução de Suely Cassal. Organizado por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Ensaios sobre Edgar Allan Poe**. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone Editora, 2003.

_____. O Pintor da Vida Moderna. In: **A Invenção da Modernidade** (sobre arte, literatura e música). Tradução de Pedro Tamen. Viseu: Relógio D'Água Editores, 2006.

BLOOMFIELD, Shelley Costa. **Livro Completo de Edgar Allan Poe**: vida, época e obra de um gênio atormentado. São Paulo: Madras, 2008.

CORTÁZAR, Júlio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Aguinaldo. De Poe a Magritte: processo de conjunção retórica. In: _____. **Signos (em)cena**: ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In: POE, Edgar Allan. **Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe.** Tradução de José Paulo Paes. SP: Círculo do Livro, 1987.

SCHMIDT, Ivan. **Edgar Allan Poe**: nunca estive realmente louco. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

SÜSSEKIND, Pedro. A Lição Aristotélica de Poe. In: POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

5- ESCRITOS DE RENÉ MAGRITTE

MAGRITTE, René. **Écrits Complets**. Paris: Flammarion, 1979a.

_____. L'Art de la Ressemblance. In: **Écrits Complets**. Paris: Flammarion, 1979b.

_____. A Arte da Semelhança. Tradução de Márcia Arbex. In: **Caligrama**: Revista de Estudos românicos. Vol. 8. Novembro. Belo Horizonte, 2003 (Tradução refer. a 1979b).

6- SELEÇÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE RENÉ MAGRITTE

ARBEX, Márcia e LEITE, Cídio Randolfo Geraldo. A noção de semelhança no universo poético e artístico de René Magritte. In: **Caligrama**: Revista de Estudos românicos. Vol. 8. Novembro. Belo Horizonte, 2003.

AZZAN JR., Celso. **A Hermenêutica Estrutural de René Magritte em três momentos**. São Paulo: Annablume, 2011.

CALVOCORESSI, Richard. **Magritte.** New York: Phaidon, 1979.

FOULCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GONÇALVES, Aguinaldo. De Poe a Magritte: processo de conjunção retórica. In: _____. **Signos (em)cena**: ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

HAMMACHER, A. M. **Magritte**. New York: Harry N. Abrams, 1995.

MEURIS, Jacques. **Magritte**. Tradução da Casa das Línguas LTDA. Germany, 1993.

PAQUET, Marcel. **René Magritte**. O pensamento tornado visível. Tradução de Lucília Filipe. Paris: Taschen, 2000.

7- REFERENCIAL TEÓRICO

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek. **Poétique**. Paris, n. 36, nov. 1978.

ARAGON, Louis. Prefácio para uma mitologia moderna. In: _____.**O Camponês de Paris**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril. 1984.

_____. Retórica-Livro III. In: _____. **Obra Completa**. Tradução de Francisco de P. Samaranch. Madrid : Aguilar, 1977.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2005.

ARNHEIM**,** Rudolf. **Arte & Percepção Visual:** uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1980.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

BACHELARD, Gaston. **O Racionalismo Aplicado**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

_____. **A Formação do Eespírito Científico:** contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto.** São Paulo: ABDR, 2005.

BARTHES, R. **A Retórica da Imagem**. Tradução de Isabel Rodrigues e Renina Katz Pedreira. São Paulo: FAV, 1969.

_____. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. Correspondances. In: _____. **As Flores do Mal**. Tradução introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. Correspondências. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. O Albatroz. In: **As Flores do Mal.** Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. A Uma Passante. In: **As Flores do Mal.** Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A Invenção da Modernidade** (sobre arte, literatura e música). Tradução de Pedro Tamen. Viseu: Relógio D'Água Editores, 2006a.

_____. O pintor da vida moderna. In: **A Invenção da Modernidade** (sobre arte, literatura e música). Tradução de Pedro Tamen. Viseu: Relógio D'Água Editores, 2006b.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hermeson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In:_____. **Obras Escolhidas** -VOL.1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1994a.

_____. A Doutrina das Semelhanças. In:_____. **Obras Escolhidas** - VOL.1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1994b.

_____. O Surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia. In:_____. **Obras Escolhidas** - VOL.1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1994c.

_____. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão.** Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

_____. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOOTH, C. Wayne. A Metáfora como Retórica: o problema da avaliação. Tradução de Marisis Aranha Camargo. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. Tradução de Francisco Wiel & outros. Campinas: Pontes, 1992.

BOUDOT, Pierre . **La Jouissance de Dieu**: ou, Le Roman courtois de Thérèse d'Avila Collection Destins. Paris: Éditions libres-Hallier, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BRAYNER, S. A reflexão do ser em sua linguagem interior. In: **Labirinto do Espaço Romanesco**. Tradição e renovação da Literatura Brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979a.

_____. Raul Pompéia e as Canções sem metro. In: **Labirinto do Espaço Romanesco**. Tradição e renovação da Literatura Brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979b. p. 233-237.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 2002.

CAMPOS, Augusto. **Rimbaud Livre**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A Ponta do Novelo**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CASSIRER, Ernest. O poder da metáfora. In: _____. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Scahnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHÉNIUEX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHKLÓVSKI, V. A Arte como Procedimento. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antonio Carlos Hohlfeldt. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura** – formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

COHN, Dorrit. Métalepse et mise en abyme. In: **Métalepses:** Entorses au pacte de la représentation. Ed. John Pier and Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos Parques. In: _____. **Final do Jogo.** Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão Cultural, 1974a.

_____. Do Conto Breve e seus Arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974b.

_____. O Sentimento do Fantástico. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974c.

COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. **Dispersa Demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora , 1981.

_____. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A Ficção e o Poema:** Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Frederico dos Reys. **André Malraux**. Três aspectos e uma síntese: a aventura, a política, a arte. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Surrealismo e Esoterismo. In: GUINSBURG, J. & LEINER, Sheila (Orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e Autotexto. In: **Intertextualidade.** Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

DAVIDSON, Donald. O que as Metáforas Significam. Tradução de Glória Regina Loreto Sampaio. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da metáfora**. Tradução de Francisco Wiel & outros. Campinas: Pontes, 1992.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

____. **Proust e os Signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

____. **A Dobra:** Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

____. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DUBOIS, Phillippe. **El Acto Fotográfico.** De la representación de la recepción. Barcelona: Paidós, 1986.

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Maria de Bragança. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.

ERNST, Max. Inspiration to Order. In: **Max Ernst**: 'Beyond Painting' and other writings by the artist and his friends. New York (Wittenborn, Schultz): Ed. Robert Motherwell, 1948.

FOULCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRANCASTEL, Pierre. Espaço Genético e Espaço Plástico. In: **A realidade Figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N.. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. SãoPaulo:Cultrix,1973.

GALÌ, N. **Poesía Silenciosa, Pintura que Habla:** de Simonides a Platón. Barcelona: El Acantilado, 1999.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa:** ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Figuras III.** Tradução de Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIDE, André. **Os Moedeiros Falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987

GOETHE, J.W. **As Afinidades Eletivas**. Tradução de Erlon José Pascoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

GOMES, Álvaro C. **A Estética Surrealista**. São Paulo: Atlas, 1994.

GONÇALVES, A. J. **Transição & Permanência**: Miró/João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **Laokoon Revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **Museu Movente**: o signo da arte em Marcel Proust. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HADOT, Pierre. Le Mythe de Narcisse et son Interpretation par Plotin. In: **Nouvele Revue de Psychanalise**, nº 13, p. 81-108, 1986.

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **A Determinação do Ser do Ente segundo Leibniz.** Coleção Os Pensadores. Tradução e Notas de Ernildo Stein. São Paulo, Editora Abril cultural, 1979.

_____. **Ser e Tempo.** Tradução de Márcia de Sá Cavalcante, 3a Ed., EditoraVozes, Petrópolis, 1997.

HEFFERNAN, J. A. W. **Museum of Words***:* the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HORÁCIO. Arte Poética. In: **Aristóteles, Horácio, Longino**. A Poética Clássica. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAKOBSON, Roman. O Dominante. Tradução de Jorge Wanderley. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

_____. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JANSON, H.W. **História da Arte**. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**: e na pintura em particular. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios.** Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRIEGER, Murray. **Ekphrasis:** the illusion of the natural sign. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

_____. El Problema de la Écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo - y la obra literaria. In: **MONEGAL**, Antonio. **Literatura y Pintura**. Madrid: Lecturas, 2000.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico y Crítico de la Filosofia.** Vol. I. Buenos Aires: El Ateneo, 1953.

LANDOWSKI, Eric. Masculino, Feminino e Social. In: **NEXOS:** Revista de Estudos de Comunicação e Educação / N469. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, ano 2, n.3, 1998.

LAUSBERG, Heinrich Lausberg. **Elementos de Retórica Literária**. Tradução de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, le Comte de. **Os Cantos de Maldoror**. Poesias. Cartas. Tradução, prefácio e notas de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEIBNIZ, G. W. **A Monadologia e Outros Textos**. Tradução e organização de Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

LEPECKI, Maria Lúcia. Sobre Retórica da Narrativa em Textos Vetitestamentários: uma aproximação. In: **Retóricas.** Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Lingüísticos e Literários/ Centro de Tradições Populares Portuguesas - FLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2005.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1989.

LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Nilton (orgs.). **Semiótica:** objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

LÖWY, M. Romper a gaiola de aço. In: **A Estrela da Manhã:** surrealismo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MALRAUX, André. **A Condição Humana.** Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MAN, Paul de. A Epistemologia da Metáfora. Tradução de Thelma Médice Nóbrega. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. Tradução de Francisco Wiel & outros. Campinas: Pontes, 1992.

MARCEL, Proust. **O Tempo Redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.

MEERWALDT, J. D. Adnotationes in Epistulam ad Pisones ad Picturam Praesertim collatam pertinentes. In: **Mnemosyne** 4, p. 151-63, 1936-7.

MENDILOW, A. A. As Artes Temporais e Espaciais. In: _____. **O Tempo e o Romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Visível e o Invisível.** Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2004a.

_____. **O Olho e o Espírito.** Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

METZ, C. (Org.) **A Análise das Imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.

MILLER, Jacques-Alain. **Percurso de Lacan:** uma introdução. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MORIER, Henri. Ironie. **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.** 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

MOTTA, S. V. **Engenho e Arte da Narrativa:** invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real. 1998. 725f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – IBILCE-UNESP, 1998.

NUNES, B. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, V. S. **Poesia e Pintura:** um diálogo em três dimensões. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

ORTEGA y GASSET, J. **Papeles sobre Velazquez y Goya**. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987.

_____. **A Desumanização da Arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2003.

PAZ, O. A Imagem. In: _____. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLACER, X. Raul Pompéia. In: **Adelino Magalhães e o Impressionismo na Ficção**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLINIO, O VELHO. História Natural. (Livro 35). Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A Pintura.** Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PRAZ, M. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Porto: Almedina, 2000.

RICHTER, Gisela M. A. The Hermes of Praxiteles. In: **AJA**, 35, p. 279, 1931.

RICOEUR, P. O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. Tradução de Franciscus W. A. M. van de Wiel. In: SACKS, Sheldon (org.). **Da**

Metáfora. Tradução de Franciscus W. A. M. van de Wiel & outros. Campinas: Pontes, 1992.

_____. **Tempo e Narrativa** (tomo I). Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **A Metáfora Viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIFFATERRE, Michael. A metáfora tecida na poesia surrealista. In: **A Produção do Texto.** Tradução de Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSSET, Clément. **O Real e seu Duplo:** ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM, 1988.

SACKS, Sheldon (org.). **Da Metáfora**. Tradução de Francisco Wiel & outros. Campinas: Pontes, 1992.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enargeia e a tradição do ut pictura poesis. In: LESSING, G.E. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SEVCENKO, N. Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe. In: **Revista Brasileira de História**. V. 5 nº. 8/9 set.1984/abr.1985. São Paulo: FFLCH/USP, p.69-83, 1985.

_____. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SCHEICK, William J. The Geometric Structure of Poe's "The Oval Portrait". In: Edgar Allan Poe Studies. Old Series. Vol I, June, 1978.

SCHOLLES, R., KELLOGG, R. **A natureza da Narrativa**. São Paulo: Mc GrawHill do Brasil, 1977.

SOURIAU, E. **A Correspondência das Artes**. Tradução de Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, s.d.

SPINOZA, Benedictus de. **Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética; Tratado Político; Correspondência / Baruch de Espinosa**. Coleção Os Pensadores. Seleção e tradução de textos de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

TAUSSIG, Michel. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRIMPI, Wesley. The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, p. 1-34. vol. 36, 1973.

USPÊNSKI, B. A. Elementos Estruturais Comuns às Diferentes Formas de Arte: princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura (tradução de Aurora Fornoni Bernardini). In: SCHNAIDERMAN, B. (Org). **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 210.

VINCI, L. da. Tratado de Pintura. In: LICHTENSTEIN, J. (Coord). **A Pintura**: os gêneros pictóricos. Vol. 10. São Paulo: Ed 34, 2006.

WELLEK, R. e WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa América, 1962.

WHITE, Edmund. **O Flâneur**: um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZANKER, Graham –Aristotle's Poetics and Painters. In: **AJPh,** 121, 2. pp. 225-35. 2000.

ANEXOS

[...] uma imagem é, com efeito, por si mesma, presença. Ela nos põe imediatamente em contato com alguma coisa que não é um discurso sobre algum referente suposto, mas que é, nem mais nem menos, a presença da própria imagem enquanto tal, como realidade plástica

(Eric **LANDOWSKI.** In: *Masculino, Feminino e Social*, 1998, p.14).

Magritte. *Les hereux présages*, 1944.



Figura referente à nota de rodapé nº. 71 (a): *La Profundeur du Plaisir*.
René Magritte,1948.



Figura referente à nota de rodapé nº. 71 (b): *Soir d' Orage Mem*. René Magritte,1945.



Figura referente à nota de rodapé nº. 72 (a): *Le Rencontre*. René Magritte, 1926.



Figura referente à nota de rodapé nº. 72 (b): *La Naissance de l'Idole*. René Magritte, 1926.

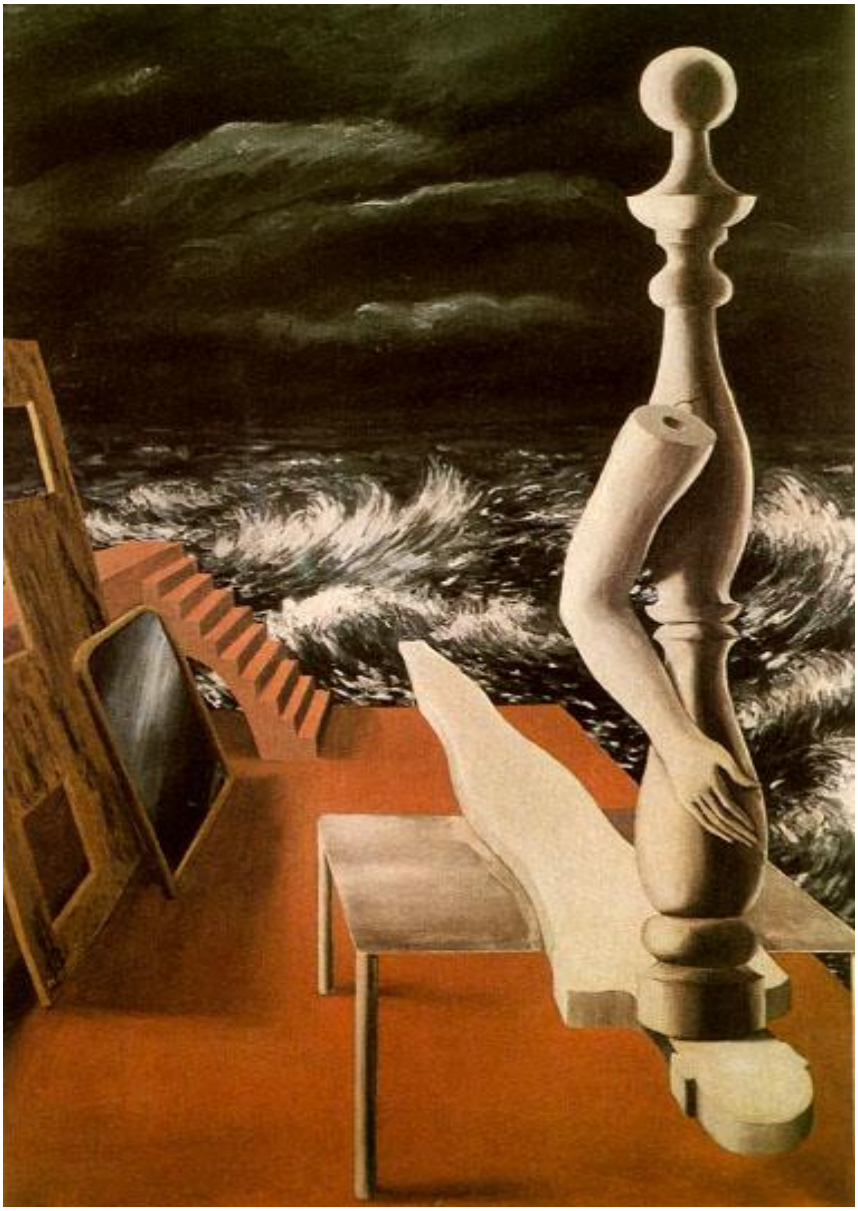


Figura referente à nota de rodapé nº. 72 (c): *Georgette wth Bilboquet*. René Magritte, 1946.

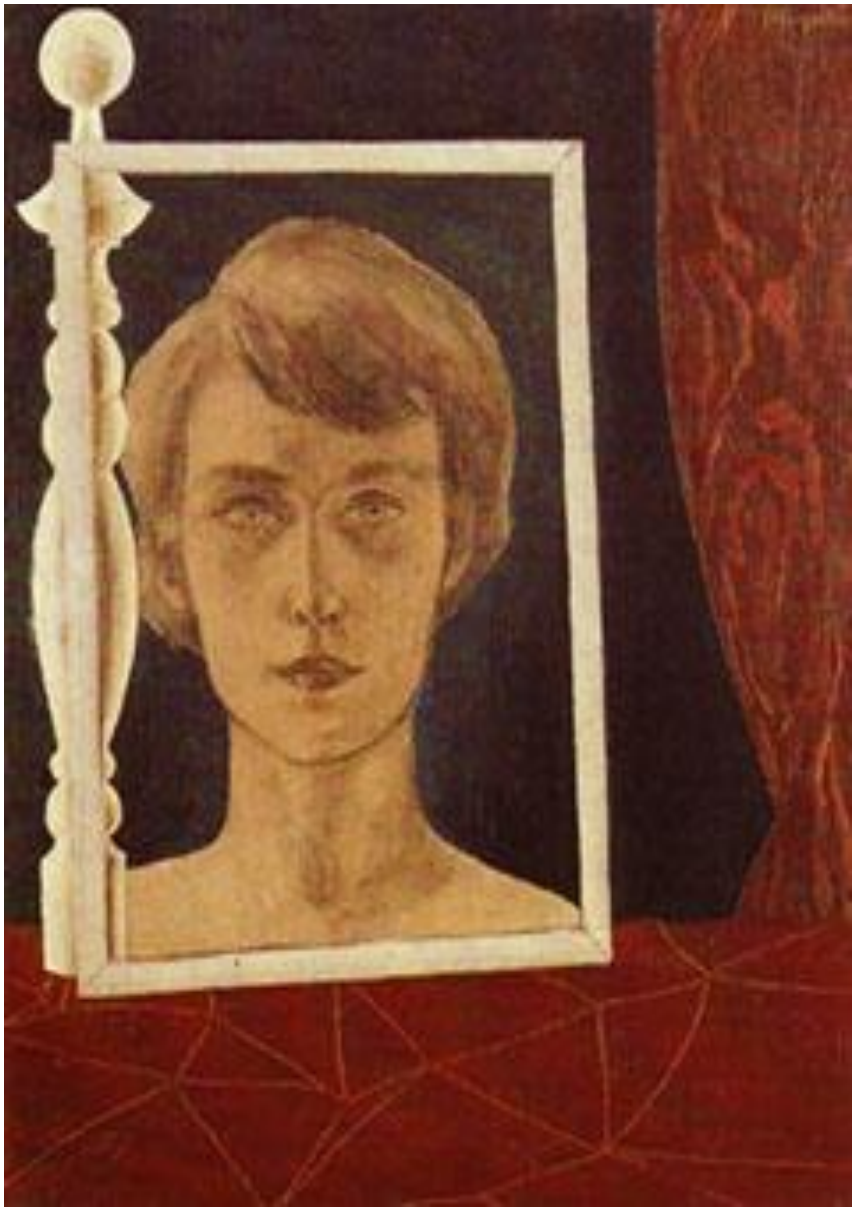


Figura referente à nota de rodapé nº. 72 (d): *Le Beau Ténebréux*. René Magritte, 1950.



Figura referente à nota de rodapé nº. 72 (e): *Fashionable People*. René Magritte, 1950.

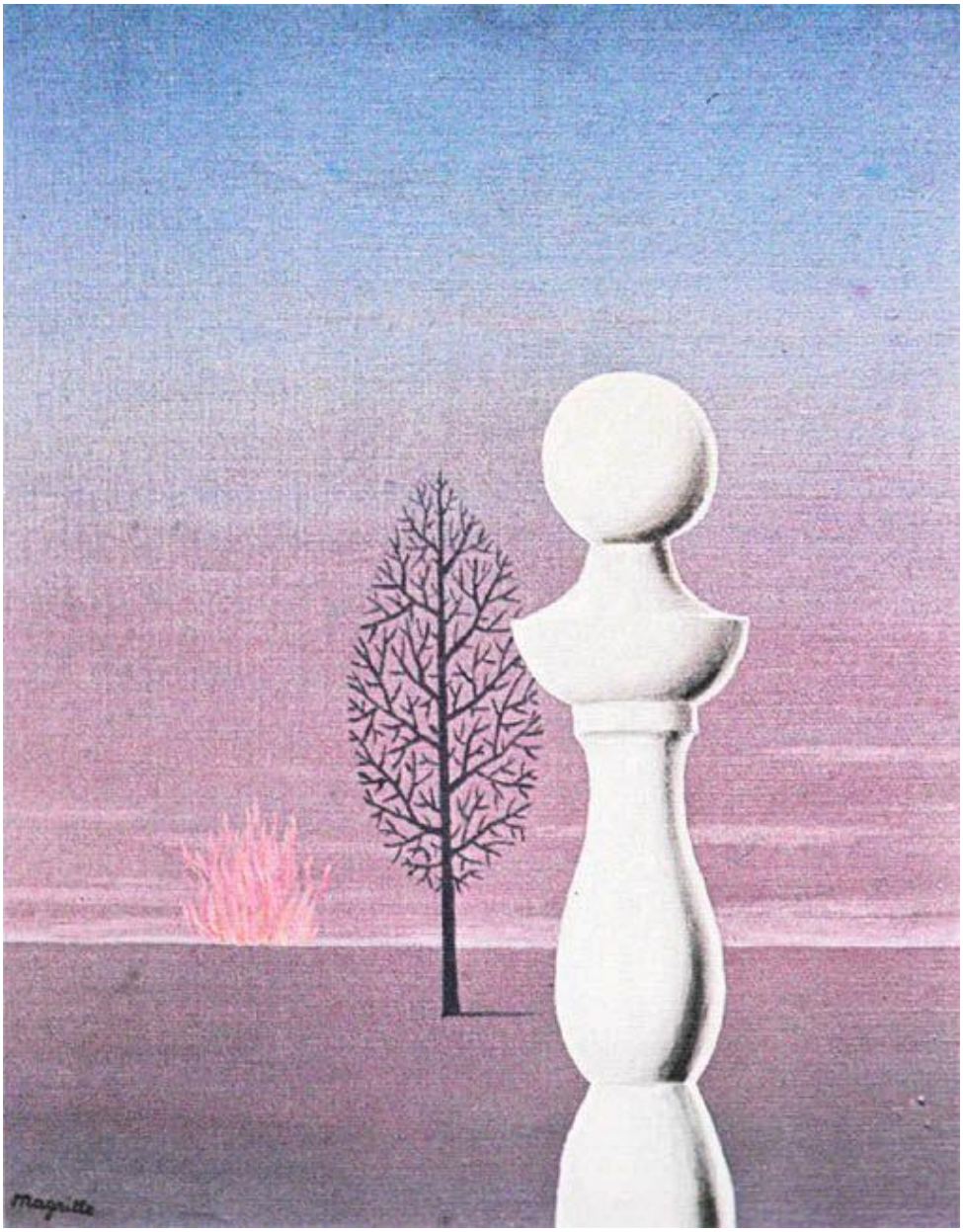


Figura referente à nota de rodapé nº. 72 (f): *The Art of Conversation V*. René Magritte, 1950.



Figura referente à nota de rodapé nº. 75 (a): *La Voix des Vents.*
René Magritte, 1932.

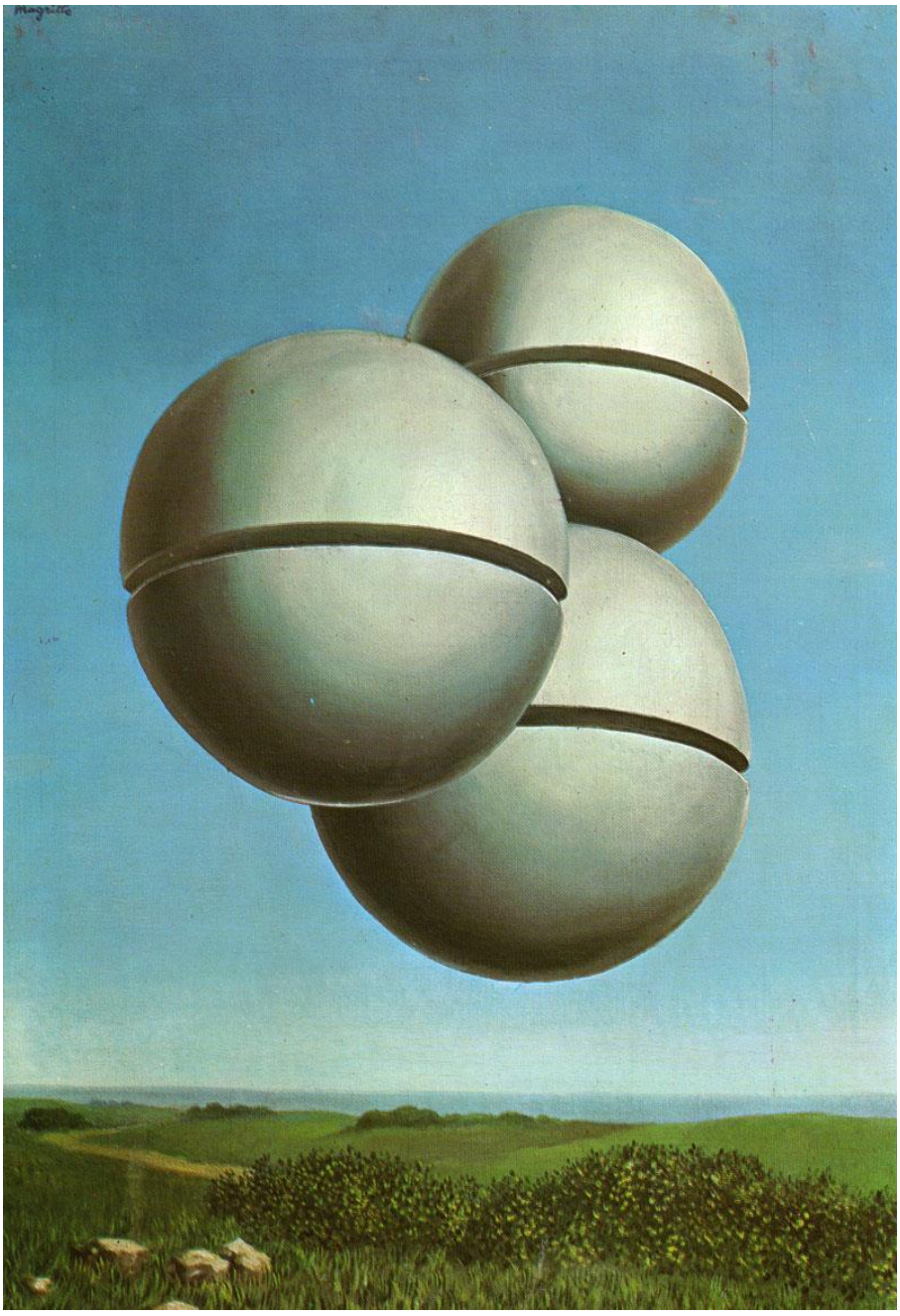


Figura referente à nota de rodapé nº. 75 (b): *La Memoire*. René Magritte, 1948.

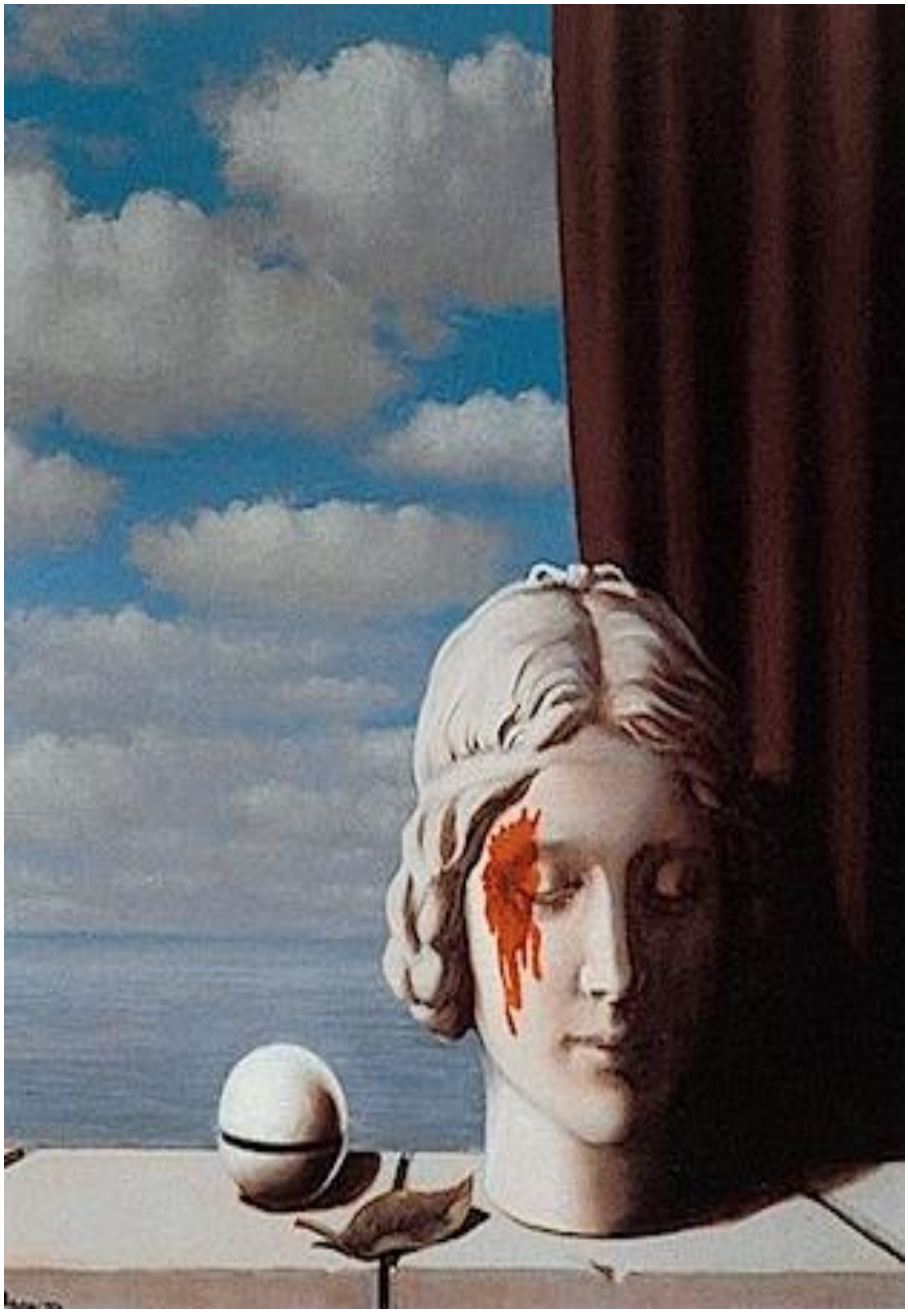


Figura referente à nota de rodapé nº. 75 (c): *Double Secret*. René Magritte, 1972.

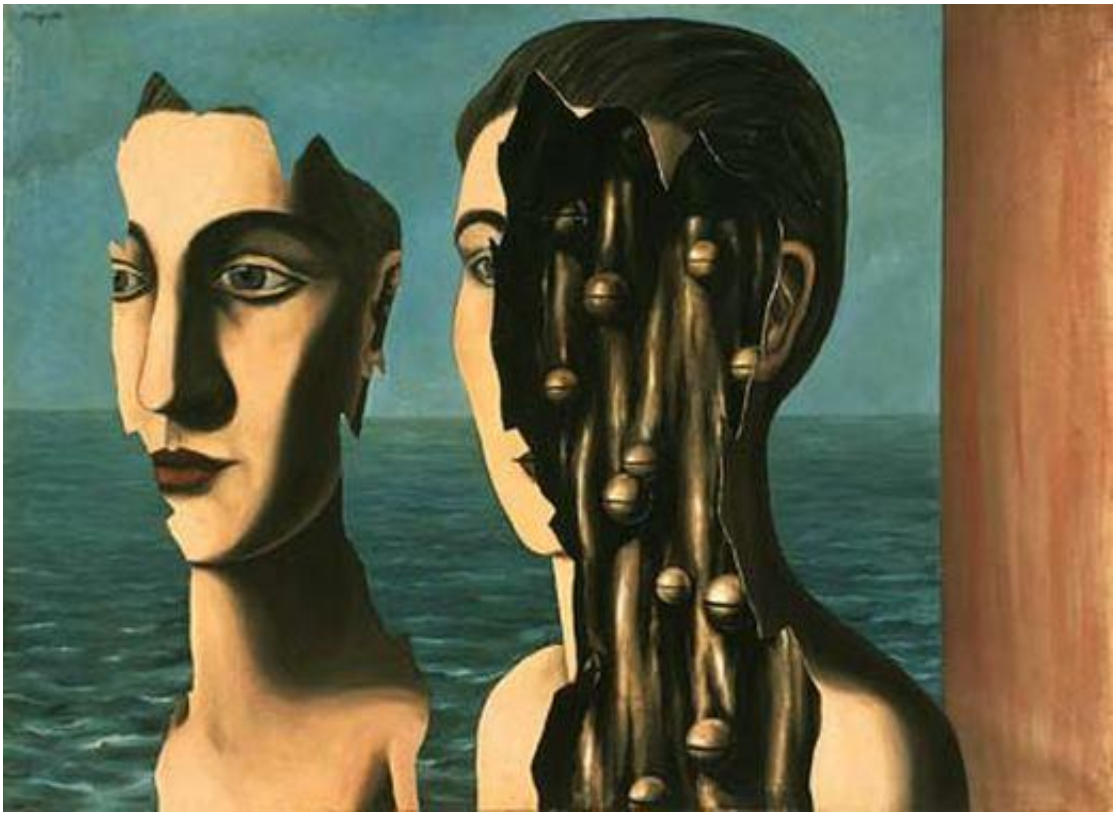


Figura referente à nota de rodapé nº. 77 (a): *La Plaine de l'Air*.
René Magritte, 1941.



Figura referente à nota de rodapé nº. 77 (b): *L'Incendie*.
René Magritte, 1943.



Figura referente à nota de rodapé nº. 77 (c): *O Sabor das Lágrimas.* René Magritte, 1948.

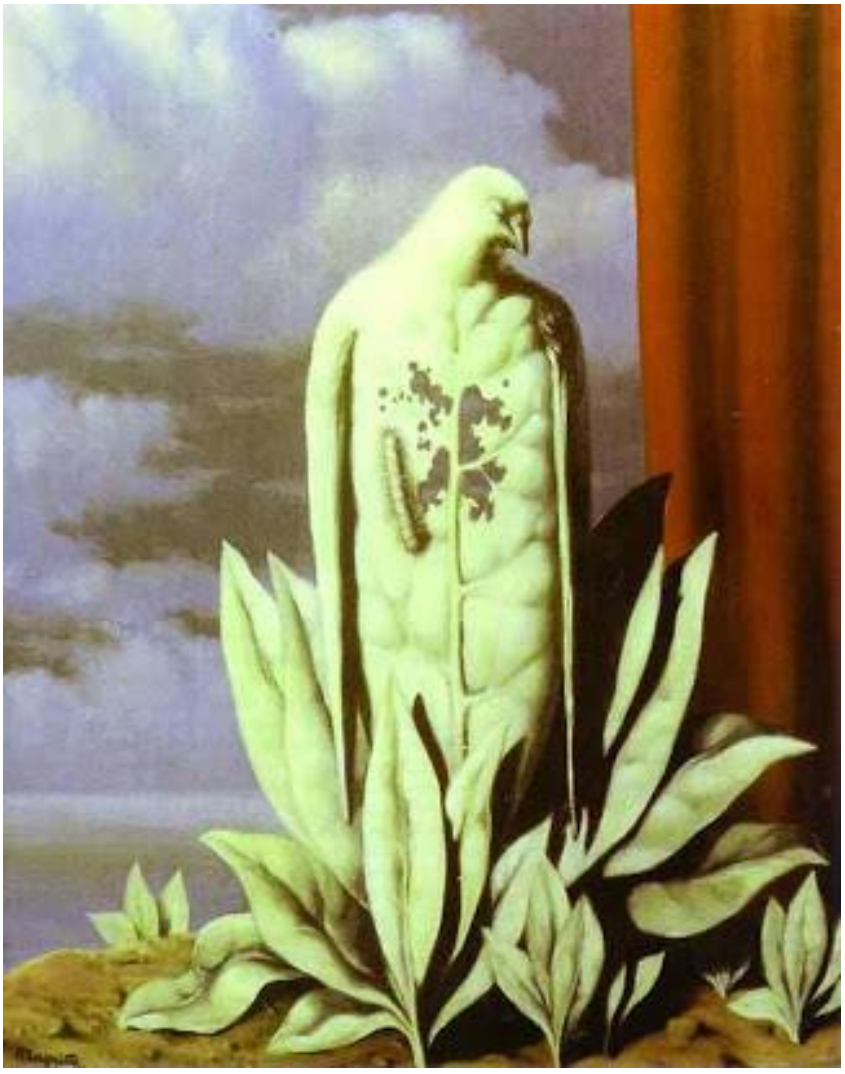


Figura referente à nota de rodapé nº. 77 (d): *L'Île au Tresor*.
René Magritte, 1942.

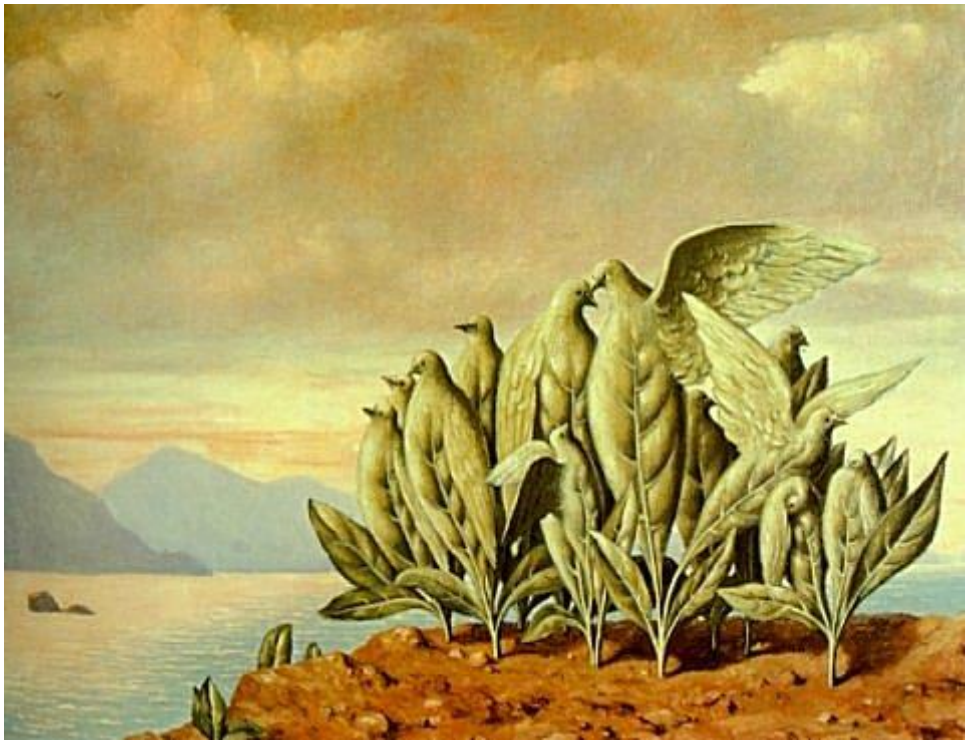


Figura referente à nota de rodapé nº. 78 (a): *La Clef de Verre.*
René Magritte, 1959.



Figura referente à nota de rodapé nº. 78 (b): *Le Château des Pyrénées*.
René Magritte,1961.



Figura referente à nota de rodapé nº. 78 (c): *La Flèche de Zénon.*
René Magritte, 1961.

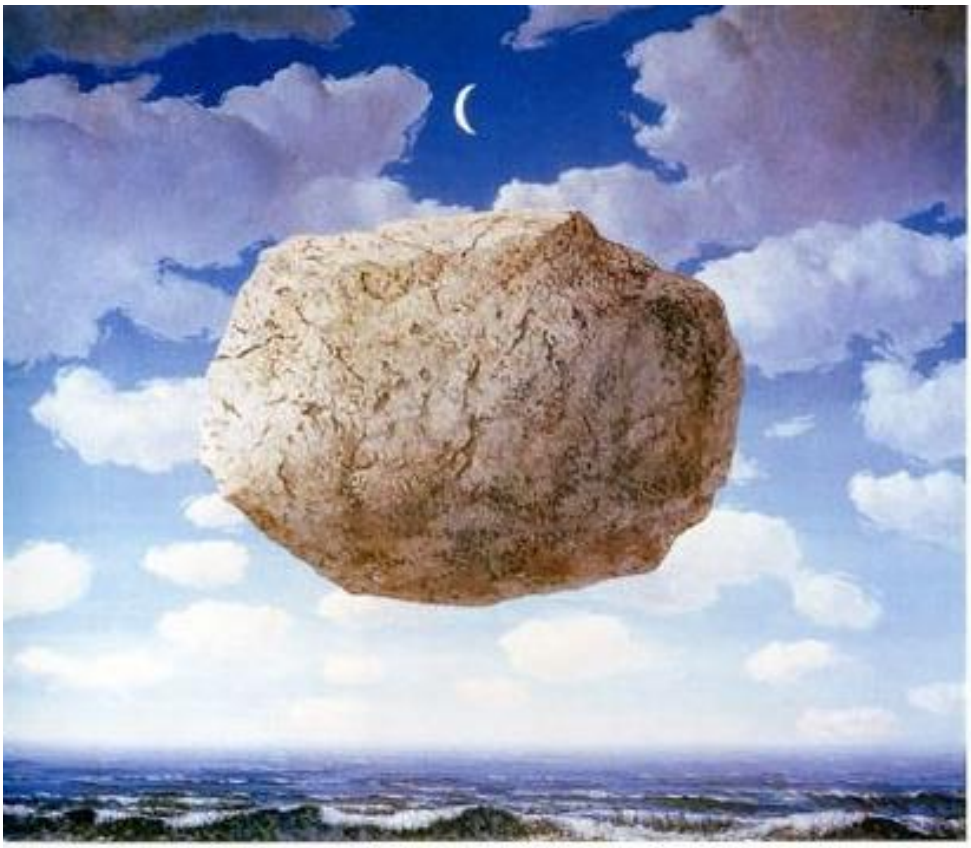


Figura referente à nota de rodapé nº. 91 (a): *Moments Musicaux: Collage.*.
René Magritte, 1950.



Figura referente à nota de rodapé nº. 91 (b): *Moments Musicaux II: Collage.*.
René Magritte, 1950.



Figura referente à nota de rodapé nº. 93: *Untitled Collage.*
René Magritte, 1926.

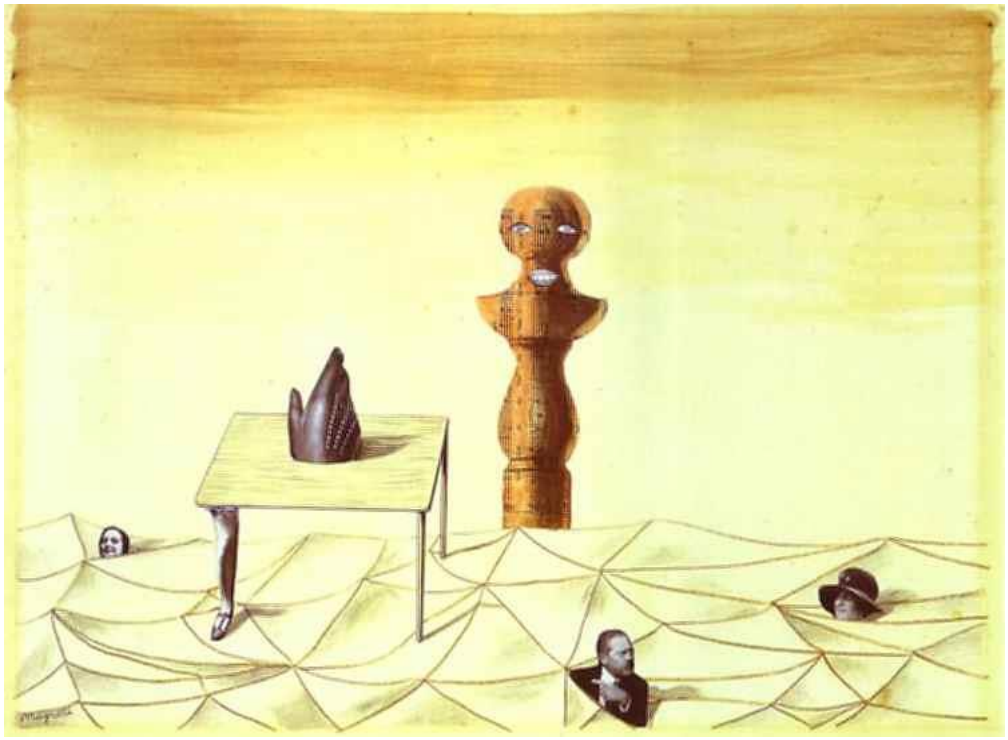


Figura referente à nota de rodapé nº. 94 (a): *The Lost Jockey.*
René Magritte, 1950.



Figura referente à nota de rodapé nº. 94 (b): *The Lost Jockey*.
René Magritte, 1950.



Figura referente à nota de rodapé nº 197. *A Janela (La Fenétre).* René Magritte, 1950. Óleo sobre tela, 65 X 50 cm. Coleção Particular.

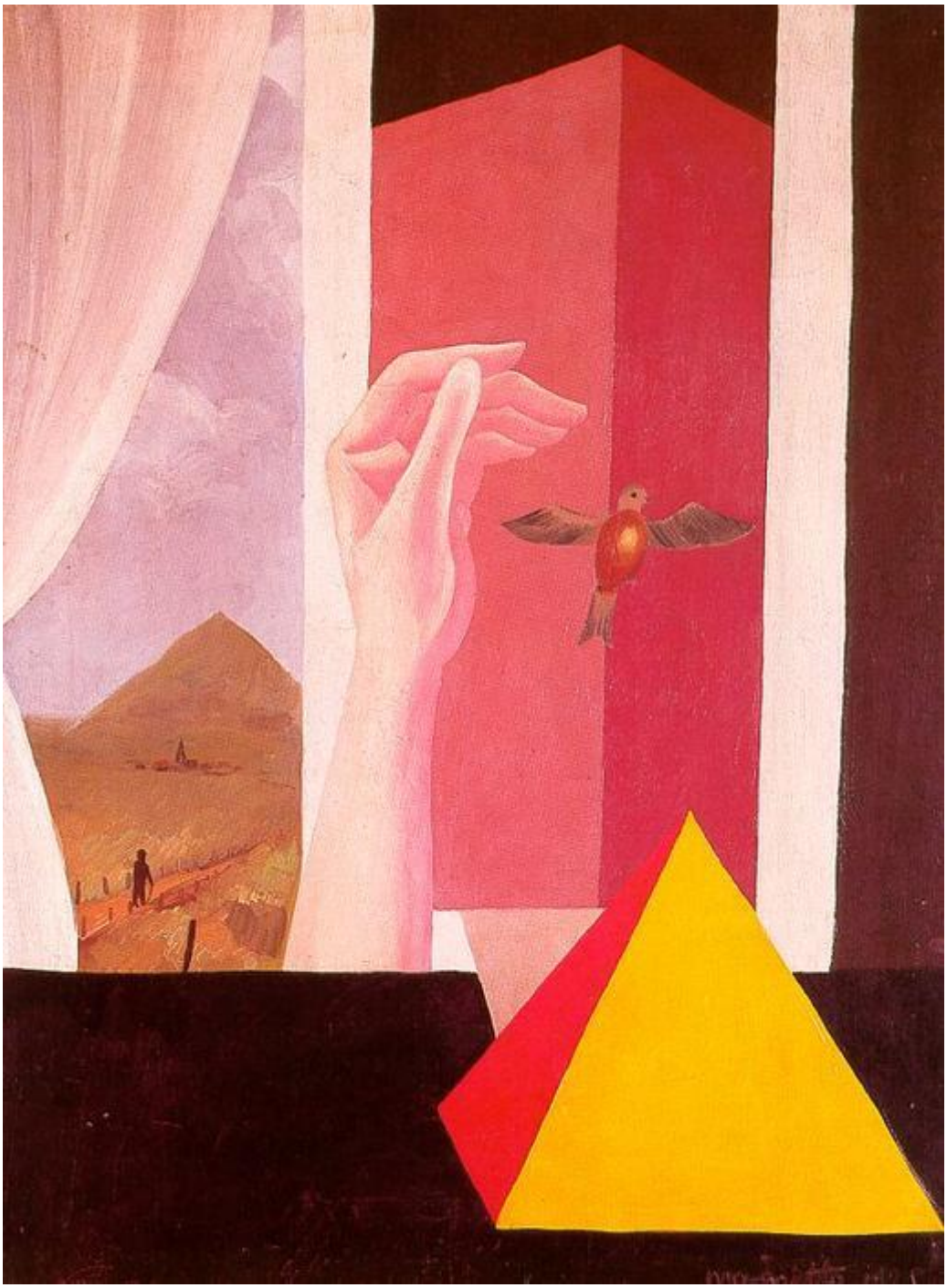


Figura referente à nota de rodapé nº 198 (a). *Angelus*, 1857-1859. Jean-François Millet. Óleo sobre tela, 56 X 66 cm. Museu de Orsay.



Figura referente à nota de rodapé nº 198 (b). *Reminiscência Arqueológica do Ângelus de Millet*. Salvador Dalí (1933). Óleo sobre painel. 32 X 33 cm. Museu Salvador Dalí. São Petersburgo (Flórida).

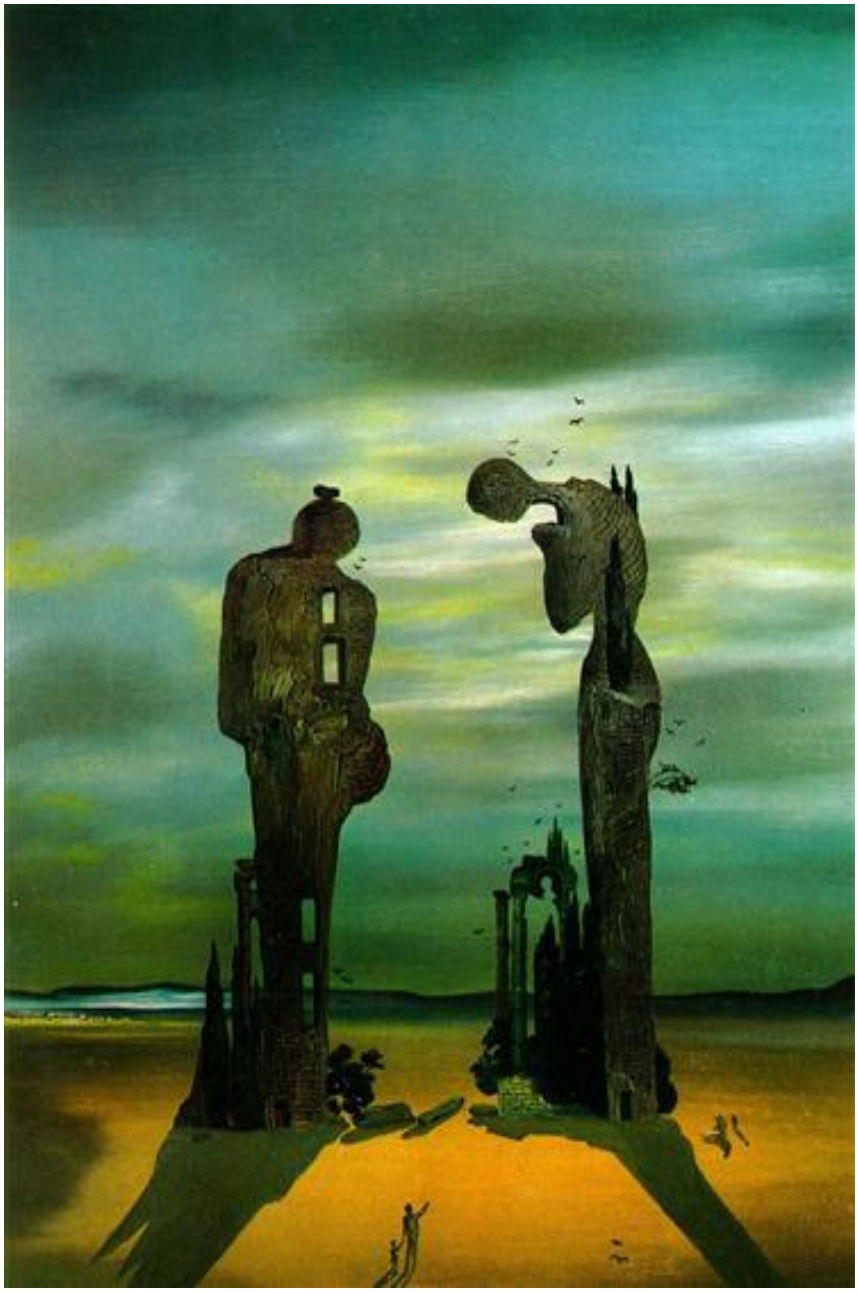


Figura referente à nota de rodapé nº 198 (c). *Atavismo Crepuscular*.
Salvador Dalí (1933-4). Óleo sobre tela. 13,5 X 17,9 cm. Kunstmuseum.
Berna.



Figura referente à nota de rodapé nº 198 (d). *Ângelus Arquitetônico de Millet*. Salvador Dalí (1933). Óleo sobre tela. 0,73 X 0,61cm. Madrid, Museo Nacional Reino Sofia.



Figura referente à nota de rodapé nº 198 (e). *Gala e o Ângelus de Millet antes da Chegada Iminente da Anamorfose Cônica*, Salvador Dalí (1933). Óleo sobre painel. 24 x 18,8 cm. Colección Henry P. Mac Illhenny.

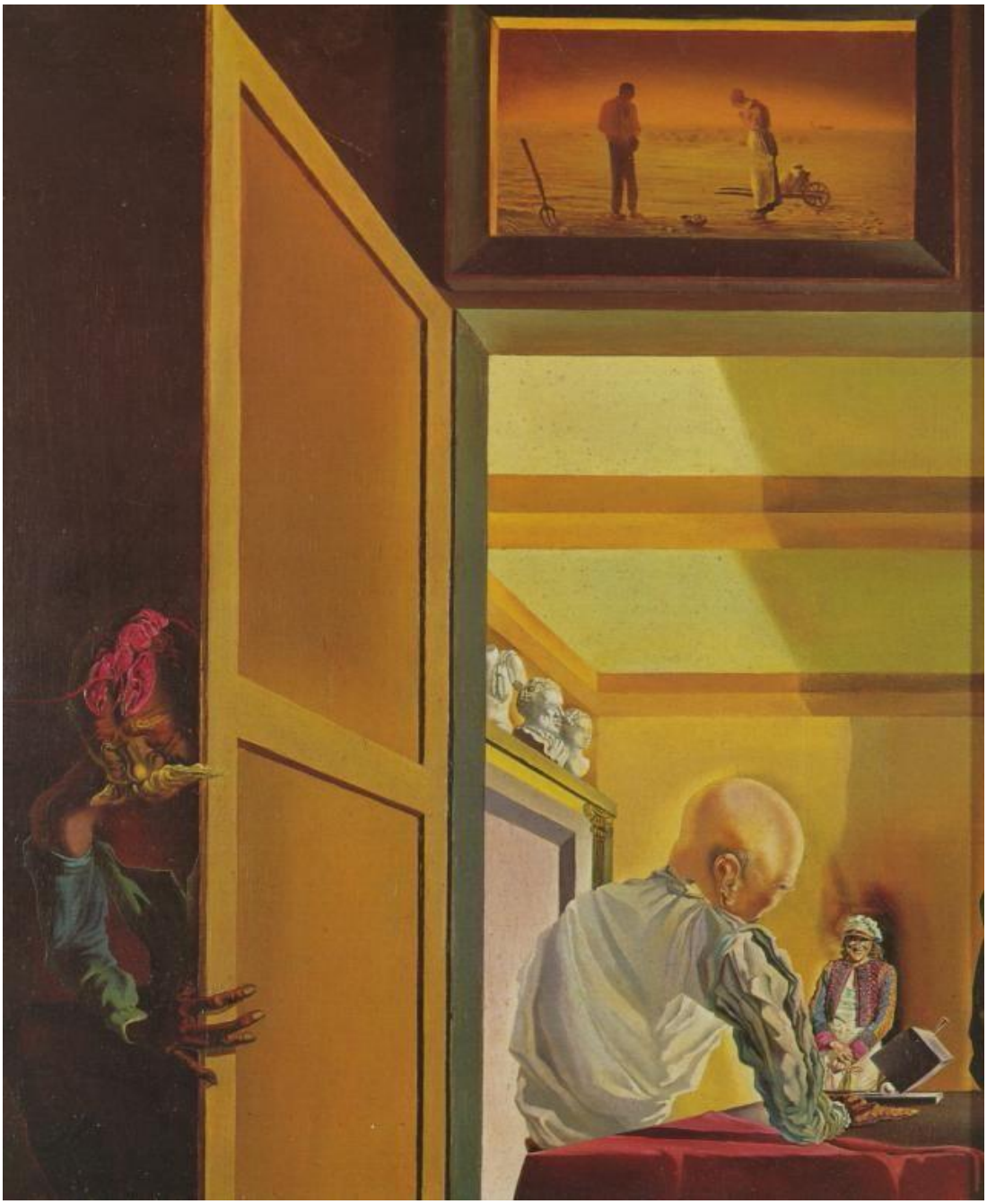


Figura referente à nota de rodapé nº 198 (f). *O Ângelus de Gala*. Salvador Dalí, 1935. Óleo sobre painel: 32,4 x 26,7 cm. Nova York: Museu de Arte Moderna.

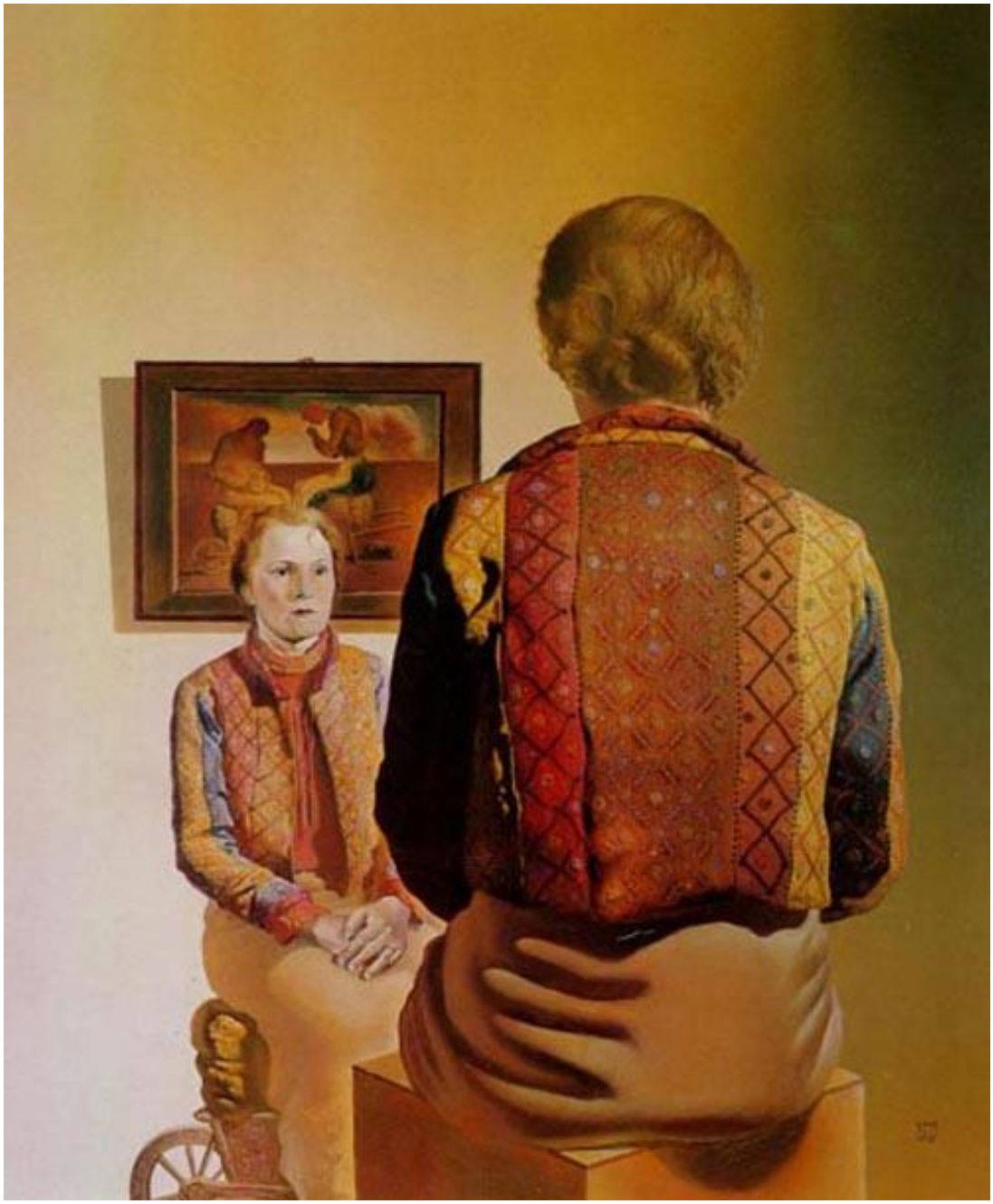
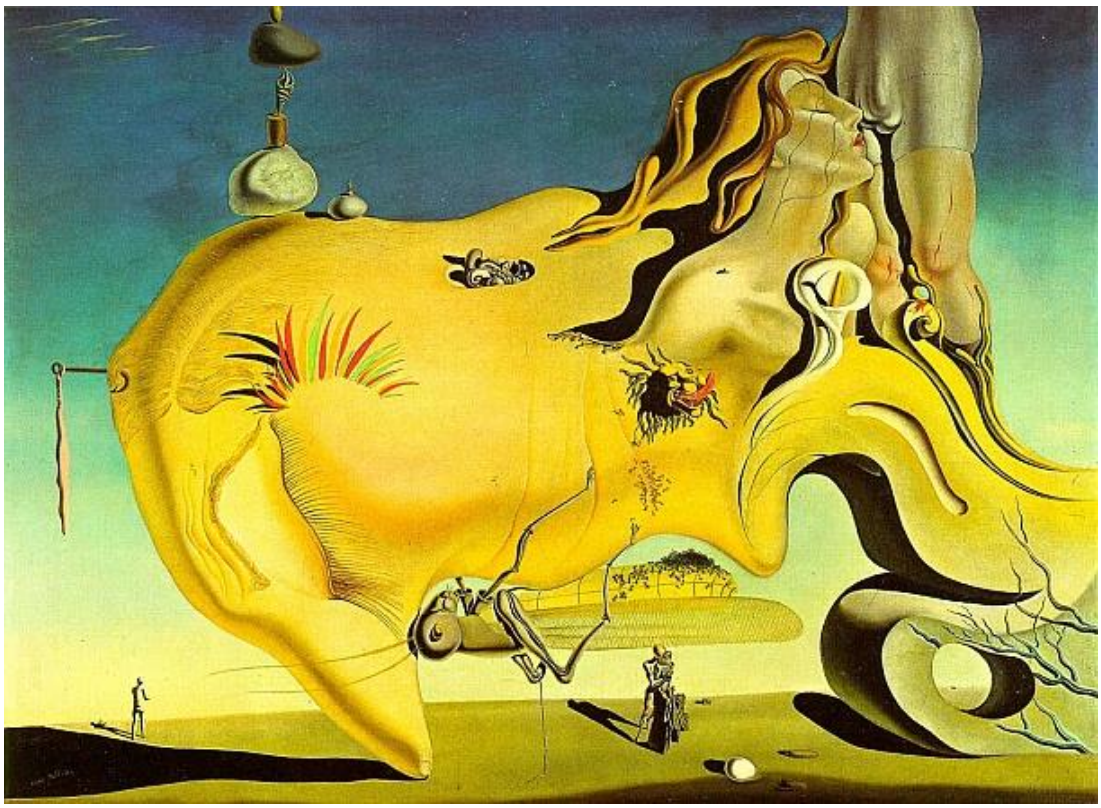


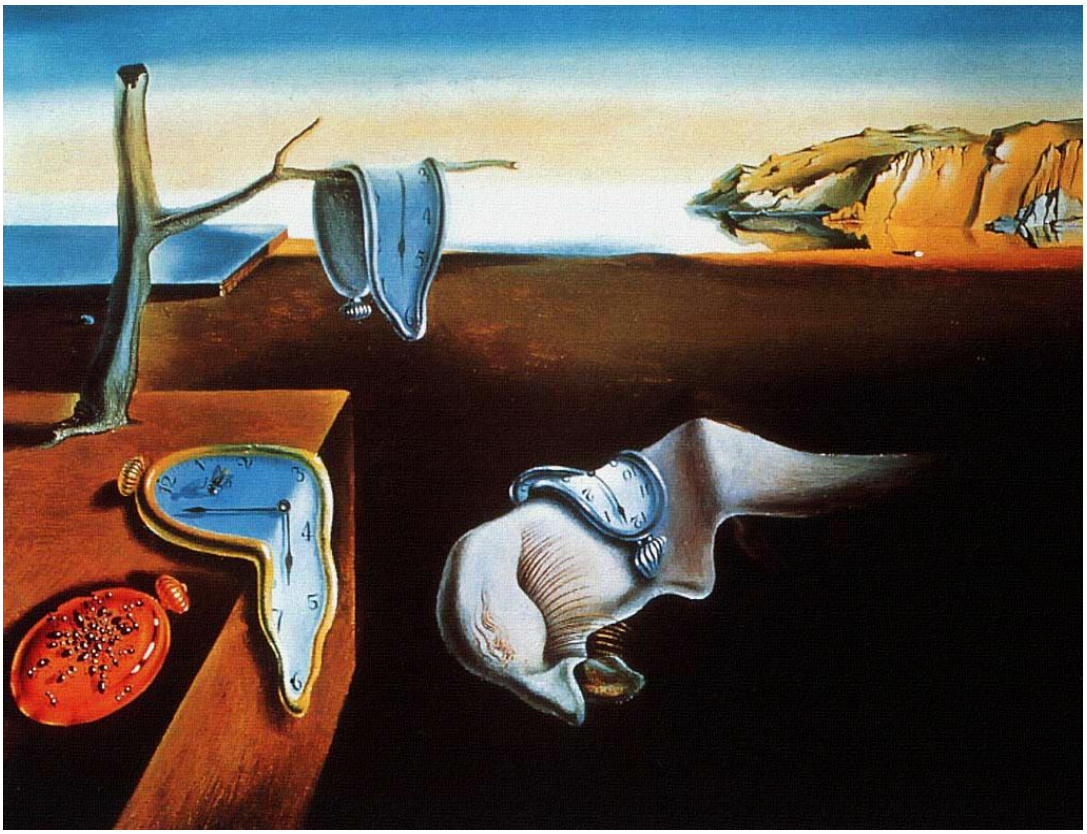
Figura referente à nota de rodapé nº 199 (a). *O Grande Masturbador*. Salvador Dalí, 1929. Óleo sobre painel: 110 X 150 cm. Madri: Museu Nacional Rainha Sofia.



O Grande Masturbador. *D*etalhe.



Figura referente à nota de rodapé nº 199 (b). *A Persistência da Memória*. Salvador Dalí, 1931. Óleo sobre tela: 24 X 33 cm. Nova York: Museu de Arte Moderna.





A Persistência da Memória. Detalhe.

Figura referente à nota de rodapé nº 199 (c). *A Metamorfose de Narciso*.
Salvador Dalí, 1937. Óleo sobre tela: 50,8 X 78,3 cm. Londres: Tate Gallery.



A Metamorfose de Narciso. Detalhe.

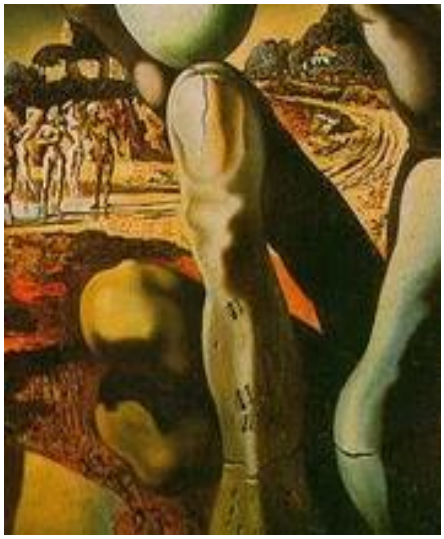
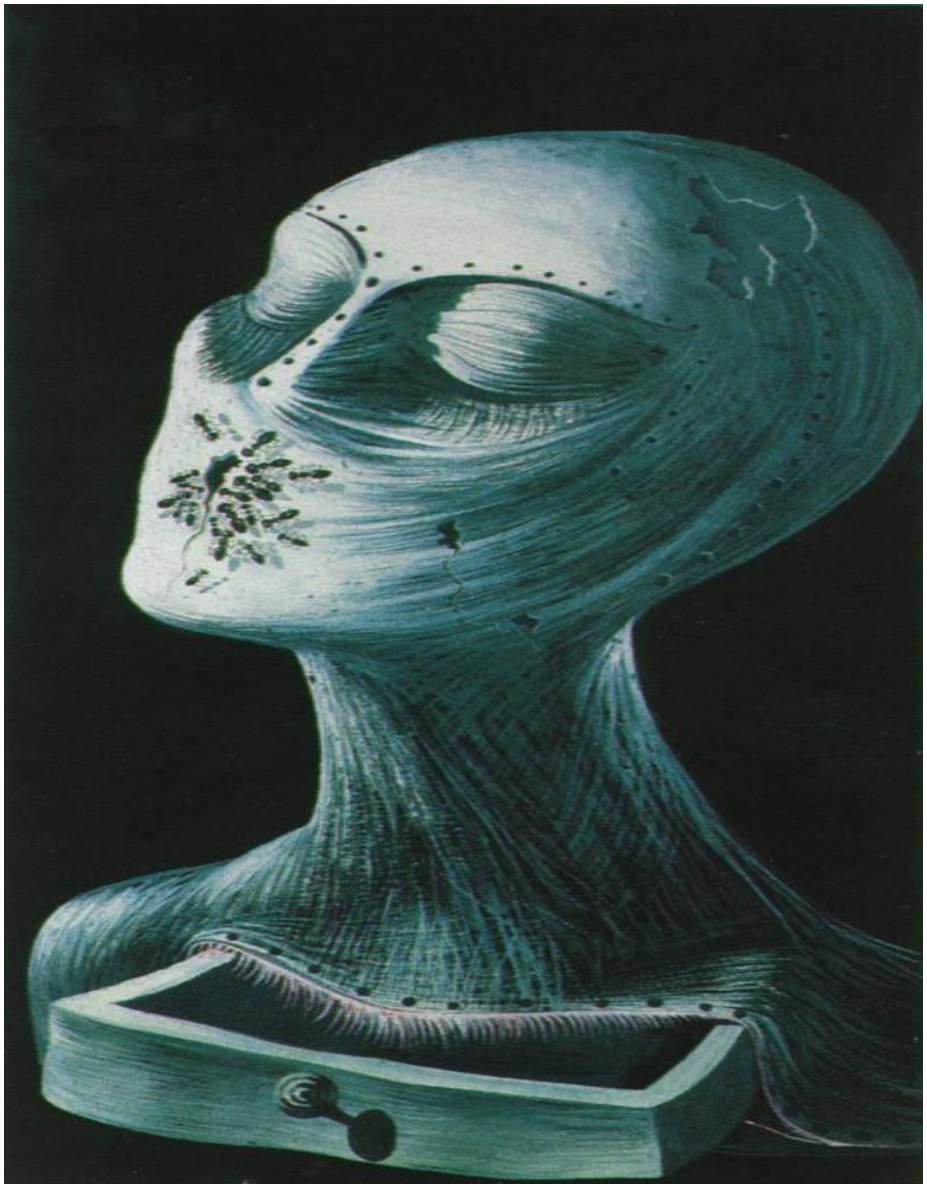


Figura referente à nota de rodapé nº 199 (d). *Ant Face.* Salvador Dalí, 1936. Guache sobre papel preto: sem medidas especificadas. Londres: Lefevre Gallery.



Ant Face. Detalhe.

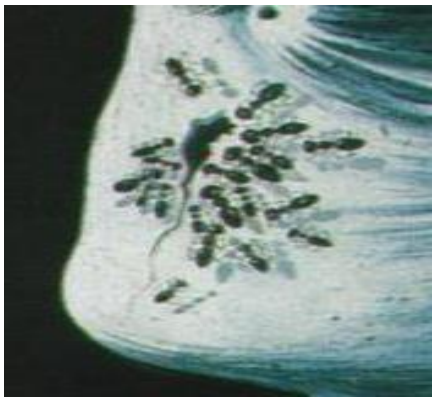


Figura referente à nota de rodapé nº 202. Salvador Dalí. *A Madona de Port Lligat* , 1950. 2ª. versão. Óleo sobre tela. 1,44 cm. X 96 cm.



Figura referente à nota de rodapé nº 208 (a).



Figura referente à nota de rodapé nº 208 (b).

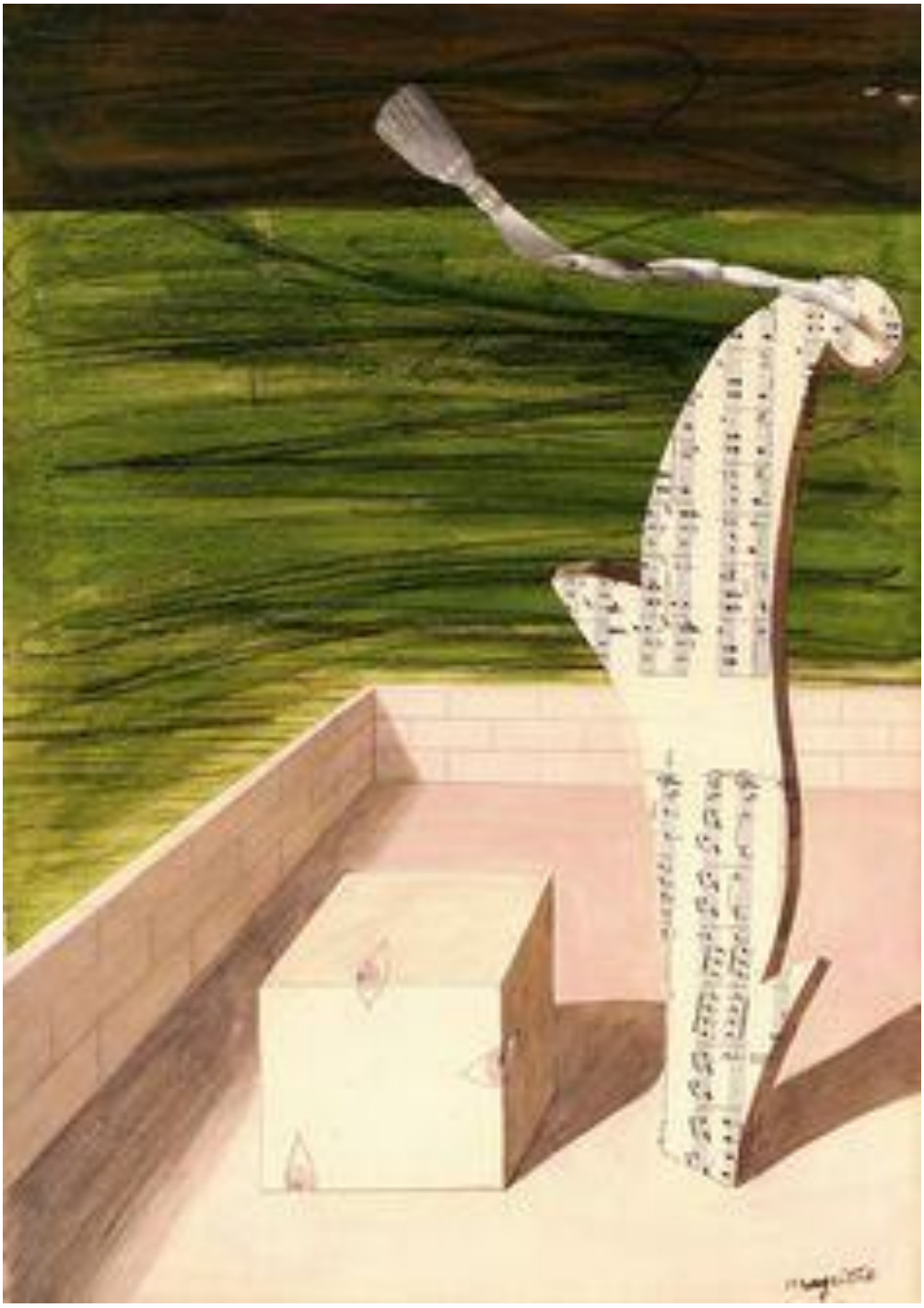


Figura referente à nota de rodapé nº 208 (c).

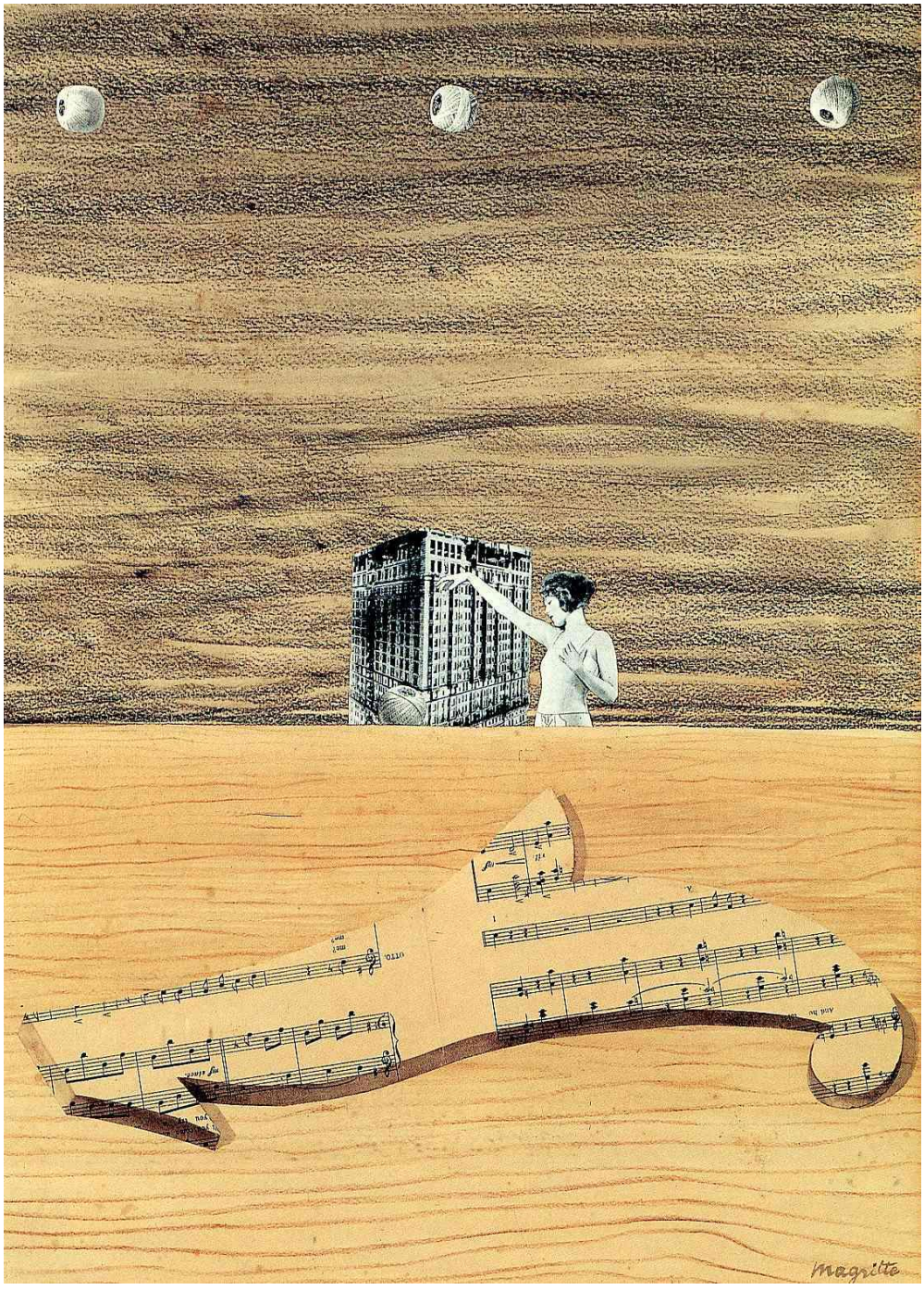
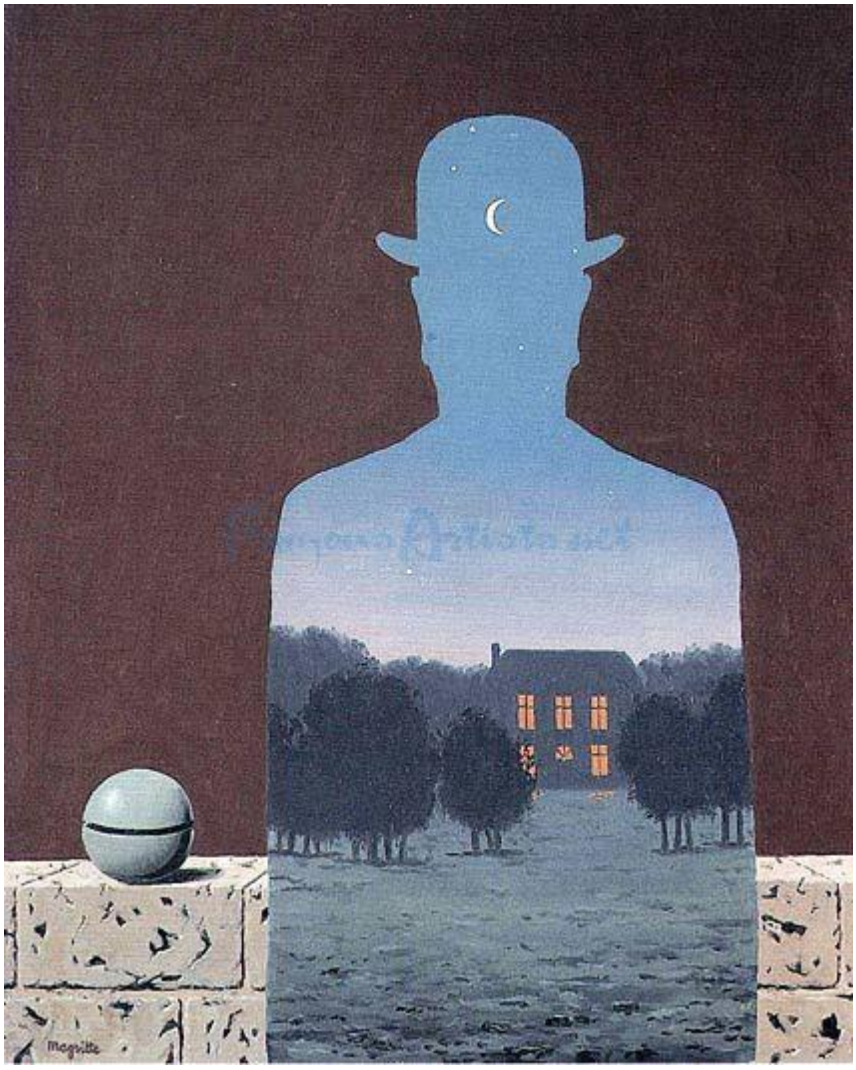


Figura referente à nota de rodapé nº 209. *L'Heureux Donateur (The Happy Donor).* René Magritte, 1966. Oil on canvas. Sem medidas especificadas.



The Domain of Arnheim or Landscape Garden

==========

By Edgar A. Poe.

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

The garden like a lady fair was cut,
That lay as if she slumbered in delight,
And to the open skies her eyes did shut.
The azure fields of Heaven were 'sembled right
In a large round set with the flowers of light.
The flowers de luce and the round sparks of dew
That hung upon their azure leaves did shew
Like twinkling stars that sparkle in the evening blue.

Giles Fletcher

~~~~~~~~~~~

From his cradle to his grave a gale of Prosperity bore my friend Ellison along. Nor do I use the word prosperity in its mere worldly sense. I mean it as synonemous [[synonymous]] with Happiness. The person of whom I speak seemed born for the purpose of foreshadowing the doctrines of Turgôt, Price, Priestly [[Priestley]], and Condorcêt — of exemplifying by individual instance what has been deemed the chimæra of the perfectionists. In the brief existence of Ellison I fancy that I have seen refuted the dogma, that in man's very nature lies some hidden principle, the antagonist of Bliss. An anxious examination of his career has given me to understand that, in general, from the violation of a few simple laws of Humanity, arises the wretchedness of mankind — that as a species we have in our possession the as yet unwrought elements of Content — and that, even now, in the present darkness and madness of all thought on the great question of the Social Condition, it is not impossible that man, the individual, under certain unusual and highly fortuitous conditions, may be happy.

With opinions such as these my young friend, too, was fully imbued; [segment 4:] and thus it is worthy of observation that the uninterrupted enjoyment which distinguished his life was, in great measure, the result of preconcert. It is, indeed, evident that with less of the instinctive philosophy which, now and then, stands so well in the stead of experience, Mr Ellison would have found himself precipitated, by the

very extraordinary successes of his life, into the common vortex of unhappiness which yawns for those of pre-eminent endowments. But it is by no means my object to pen an essay on Happiness. The ideas of my friend may be summed up in a few words. He admitted but four elementary principles or, more strictly, conditions, of bliss. That which he considered chief was (strange to say!) the simple and purely physical one of free exercise in the open air. "The health," he said, "attainable by other means is scarcely worth the name." He instanced the ecstasies of the fox-hunter, and pointed to the tillers of the earth, the only people who, as a class, can be fairly considered happier than others. His second condition was the love of woman. His third, and most difficult of realization, was the contempt of ambition. His fourth was an object of unceasing pursuit; and he held that, other things being equal, the extent of attainable happiness was in proportion to the spirituality of this object. [segment 5:]

Ellison was remarkable in the continuous profusion of good gifts lavished upon him by Fortune. In personal grace and beauty he exceeded all men. His intellect was of that order to which the acquisition of knowledge is less a labor than an intuition and a necessity. His family was one of the most illustrious of the empire. His bride was the loveliest and most devoted of women. His possessions had been always ample; but, on the attainment of his majority, it was discovered that one of those extraordinary freaks of Fate had been played in his behalf which startle the whole social world amid which they occur, and seldom fail radically to alter the moral constitution of those who are their objects.

It appears that, about a hundred years before Mr Ellison's coming of age, there had died, in a remote province, one Mr Seabright Ellison. This gentleman had amassed a princely fortune, and, having no immediate connexions, conceived the whim of suffering his wealth to accumulate for a century after his decease. Minutely and sagaciously directing the various modes of investment, he bequeathed the aggregate amount to the nearest of blood, bearing the name Ellison, who should be alive at the end of the hundred years. Many attempts had been made to set aside this singular bequest; their ex post facto character [segment 6:] rendered them abortive; but the attention of a jealous government was aroused, and a legislative act finally obtained, forbidding all similar accumulations. This act, however, did not prevent young Ellison from entering into possession, on his twenty-first birth-day, as the heir of his ancestor Seabright, of a fortune of four hundred and fifty millions of dollars.*

When it had become known that such was the enormous wealth inherited, there were, of course, many speculations [segment 7:] as to the mode of its disposal. The magnitude and the immediate availability of the sum, bewildered all who thought on the topic. The possessor of any appreciable amount of money might have been imagined to perform any one of a thousand things. With riches merely surpassing those of any citizen, it would have been easy to suppose him engaging to supreme excess in the fashionable extravagances of his time — or busying himself with political intrigue — or aiming at ministerial power — or purchasing increase of nobility — or collecting large museums of virtu — or playing the munificent patron of Letters, of Science, of Art — or endowing and bestowing his name upon extensive institutions of charity. But for the inconceivable wealth in the actual possession of the heir, these objects and all ordinary objects were felt to afford too limited a field. Recourse was had to figures, and these but sufficed to confound. It was seen that, even at three per cent, the annual income of the inheritance amounted to no less than thirteen millions and five hundred thousand dollars; which was one million and one hundred and twenty-five thousand per month; or thirty-six thousand nine hundred and eighty-six per day; or one thousand five hundred and forty-one per hour; or six and twenty dollars for every minute that flew. Thus the usual track of supposition was thoroughly broken up. [segment 8:] Men knew not what to imagine. There were some who even conceived that Mr Ellison would divest himself of at least one half of his fortune as of utterly superfluous opulence — enriching whole troops of his relatives by division of his superabundance. To the nearest of these he did, in fact, abandon the very unusual wealth which was his own before the inheritance.

I was not surprised, however, to perceive that he had long made up his mind on a point which had occasioned so much discussion to his friends. Nor was I greatly astonished at the nature of his decision. In regard to individual charities he had satisfied his conscience. In the possibility of any improvement, properly so called, being effected by man himself in the general condition of man, he had (I am sorry to confess it) little faith. Upon the whole, whether happily or unhappily, he was thrown back, in very great measure, upon Self.

In the widest and noblest sense he was a poet. He comprehended, moreover, the true character, the august aims, the supreme majesty and dignity of the poetic sentiment. The fullest, if not the sole proper satisfaction of this sentiment he instinctively felt to lie in the creation of novel forms of Beauty. Some peculiarities, either in his early education, or in the nature of his intellect, had tinged with what is termed materialism

[segment 9:] all his ethical speculations; and it was this bias, perhaps, which led him to believe that the most advantageous at least, if not the sole legitimate field for the poetic exercise, lies in the creation of novel moods of purely physical loveliness. Thus it happened that he became neither musician nor poet — if we use this latter term in its every-day acceptation. Or it might have been that he neglected to become either, merely in pursuance of his idea that in contempt of ambition is to be found one of the essential principles of happiness on earth. Is it not, indeed, possible that, while a high order of genius is necessarily ambitious, the highest is above that which is termed ambition? And may it not thus happen that many far greater than Milton have contentedly remained "mute and inglorious"? I believe that the world has never seen — and that, unless through some series of accidents goading the noblest order of mind into distasteful exertion, the world will never see — that full extent of triumphant execution, in the richer domains of Art, of which the human nature is absolutely capable.

Ellison became neither musician nor poet; although no man lived more profoundly enamoured of music and poetry. Under other circumstances than those which invested him, it is not [segment 10:] impossible that he would have become a painter. Sculpture, although in its nature rigorously poetical, was too limited in its extent and consequences, to have occupied, at any time, much of his attention. And I have now mentioned all the provinces in which the common understanding of the poetic sentiment has declared it capable of expatiating. But Ellison maintained that the richest, the truest, and most natural, if not altogether the most extensive province, had been unaccountably neglected. No definition had spoken of the landscape-gardener as of the poet; yet it seemed to my friend that the creation of the landscape-garden offered to the proper Muse the most magnificent of opportunities. Here, indeed, was the fairest field for the display of imagination in the endless combining of forms of novel beauty; the elements to enter into combination being, by a vast superiority, the most glorious which the earth could afford. In the multiform and multicolor of the flowers and the trees, he recognized the most direct and energetic efforts of Nature at physical loveliness. And in the direction or concentration of this effort — or, more properly, in its adaptation to the eyes which were to behold it on earth — he perceived that he should be employing the best means — laboring to [segment 11:] the greatest advantage — in the fulfilment, not only of his own destiny as poet, but of the august purposes for which the Deity had implanted the poetic sentiment in man.

"Its adaptation to the eyes which were to behold it on earth": — In his explanation of this phraseology, Mr Ellison did much towards solving what has always seemed to me an enigma: — I mean the fact (which none but the ignorant dispute) that no such combinations of scenery exists in Nature as the painter of genius may produce. No such Paradises are to be found in reality as have glowed on the canvas of Claude. In the most enchanting of natural landscapes there will always be found a defect or an excess — many excesses and defects. While the component parts may defy, individually, the highest skill of the artist, the arrangement of these parts will always be susceptible of improvement. In short, no position can be attained on the wide surface of the natural Earth, from which an artistical eye, looking steadily, will not find matter of offence in what is termed the "composition" of the landscape. And yet how unintelligible is this! In all other matters we are justly instructed to regard Nature as supreme. With her details we shrink from competition. Who shall presume to imitate the colors [segment 12:] of the tulip, or to improve the proportions of the lily of the valley? The criticism which says, of sculpture or portraiture, that here Nature is to be exalted or idealized rather than imitated, is in error. No pictorial or sculptural combinations of points of human loveliness do more than approach the living and breathing beauty. In landscape alone is the principle of the critic true; and, having felt its truth here, it is but the headlong spirit of generalization which has led him to pronounce it true throughout all the domains of Art. Having, I say felt its truth here: — for the feeling is no affectation or chimæra. The mathematics afford no more absolute demonstrations than the sentiments of his art yields the artist. He not only believes, but positively knows, that such and such apparently arbitrary arrangements of matter constitute and alone constitute the true Beauty. His reasons, however, have not yet been matured into expression. It remains for a more profound analysis than the world has yet seen, fully to investigate and express them. Nevertheless he is confirmed in his instinctive opinions by the voice of all his brethren. Let a "composition" be defective; let an emendation be wrought in its mere arrangement of form; let this emendation be submitted to every artist in the world: by each will its necessity be admitted. And [segment 13:] even far more than this: — in remedy of the defective composition, each insulated member of the fraternity would have suggested the identical emendation.

I repeat that in landscape arrangements alone is the physical Nature susceptible of exaltation, and that, therefore, her susceptibility of improvement at this one point, was a mystery I had been unable to solve. My own thoughts on the subject had rested in

the idea that the primitive intention of Nature would have so arranged the earth's surface as to have fulfilled at all points man's sense of perfection in the beautiful, the sublime, or the picturesque; but that this primitive intention had been frustrated by the known geological disturbances — disturbances of form and color-grouping, in the correction or allaying of which lies the soul of Art. The force of this idea was much weakened, however, by the necessity which it involved of considering the disturbances abnormal and inadapted to any purpose. It was Ellison who suggested that they were prognostic of Death. He thus explained: — Admit the earthly immortality [segment 14:] of man to have been the first intention. We have then the primitive arrangement of the Earth's surface adapted to his blissful estate, as not existent but designed. The disturbances were the preparations for his subsequently conceived deathful condition. "Now," said my friend, "what we regard as exaltation of the landscape, may be really such as respects only the mortal or human point of view. Each alteration of the natural scenery may possibly effect a blemish in the picture, if we can suppose this picture viewed at large — in mass — from some point distant from the Earth's surface, although not beyond the limits of its atmosphere. It is easily understood that what might improve a closely scrutinized detail, may at the same time injure a general or more distantly observed effect. There may be a class of beings, human once but now invisible to humanity, [segment 15:] to whom, from afar, our disorder may seem order — our unpicturesqueness picturesque; — in a word, the Earth-Angels, for whose scrutiny more especially than for our own, and for whose death-refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide landscape-gardens of the hemispheres."

In the course of discussion, my friend quoted some passages from a writer on Landscape-Gardening, who has been supposed to have well treated his theme:

"There are properly but two styles of landscape-gardening, the natural and the artificial. One seeks to recall the original beauty of the country, by adapting its means to the surrounding scenery; cultivating trees in harmony with the hills or plain of the neighbouring land; detecting and bringing into practice those nice relations of size, proportion and color which, hid from the common observer, are revealed everywhere to the experienced student of Nature. The result of the natural style of gardening is seen rather in the absence of all defects and incongruities — in the prevalence of a healthy harmony and order — than in the creation of any special wonders or miracles. The artificial style has as many varieties as there are different tastes to gratify. It has a certain general relation to the various styles of building. There are the stately avenues

and retirements [segment 16:] of Versailles; Italian terraces; and a various mixed old English style, which bears some relation to the domestic Gothic or English Elizabethan architecture. Whatever may be said against the abuses of the artificial landscape gardening, a mixture of pure art in a garden scene, adds to it a great beauty. This is partly pleasing to the eye, by the show of order and design, and partly moral. A terrace, with an old moss-covered balustrade, calls up at once to the eye the fair forms that have passed there in other days. The slightest exhibition of Art is an evidence of care and human interest."

"From what I have already observed," said Ellison, "you will understand that I reject the idea, here expressed, of 'recalling the original beauty of the country.' The original beauty is never so great as that which may be introduced. Of course, everything depends on the selection of a spot with capabilities. What is said about 'detecting and bringing into practice nice relations of size, proportion, and color' is one of those mere vaguenesses of speech which serve to veil inaccuracy of thought. The phrase quoted may mean anything, or nothing, and guides in no degree. That the true 'result of the natural style of gardening is seen rather in the absence of all defects and incongruities than in the creation of any special wonders or miracles', is a proposition better [segment 17:] suited to the groveling apprehension of the herd than to the fervid dreams of the man of genius. The negative merit suggested appertains to that hobbling criticism which, in letters, would elevate Addison into apotheosis. In truth, while that virtue which consists in the mere avoidance of vice, appeals directly to the understanding and can thus be circumscribed in rule, the loftier virtue which flames in creation, can be apprehended in its results alone. Rule applies but to the merits of denial — to the excellencies which refrain. Beyond these the critical art can but suggest. We may be instructed to build a "Cato", but we are in vain told how to conceive a Parthenon or an "Inferno". The thing done, however; the wonder accomplished; and the capacity for apprehension becomes universal. The sophists of the negative school who, through inability to create, have scoffed at creation, are now found the loudest in applause. What, in its chrysalis condition of principle, affronted their demure reason, never fails, in its maturity of accomplishment, to extort admiration from their instinct of Beauty.

"The author's observations on the artificial style", continued Ellison, "are less objectionable. 'A mixture of pure art in a garden scene adds to it a great beauty.' This is just; as also is the reference to the sense of human [segment 18:] interest. The principle expressed is incontrovertible — but there may be something beyond it. There may be an

object in keeping with the principle — an object unattainable by the means ordinarily possessed by individuals, yet which, if attained, would lend a charm to the landscape-garden far surpassing that which a sense of merely human interest could bestow. A poet, having very unusual pecuniary resources, might, while retaining the necessary idea of art, or culture, or, as our author expresses it, of interest, so imbue his designs at once with extent and novelty of Beauty, as to convey the sentiment of spiritual interference. It will be seen that, in bringing about such result, he secures all the advantages of interest. or design, while relieving his work of the harshness or technicality of the worldly art. In the most rugged of wildernesses — in the most savage of the scenes of pure Nature — there is apparent the Art of a Creator; yet this art is apparent to reflection only; in no respect has it the obvious force of a feeling. Now let us suppose this sense of the Almighty Design to be one step depressed — to be brought into something like harmony or consistency with the sense of human art — to form an intermedium between the two: — let us imagine, for example, a landscape whose combined vastness and definitiveness [segment 19:] — whose united beauty, magnificence, and strangeness, shall convey the idea of care, or culture, or superintendence, on the part of beings superior, yet akin to humanity — then the sentiment of interest is preserved, while the art intervolved is made to assume the air of an intermediate or secondary nature — a nature which is not God, nor an emanation from God, but which still is Nature in the sense of the handiwork of the Angels that hover between man and God."

[[The following section of manuscript is lacking. Text in blue is given from the printed form.]]

[[It was in devoting his enormous wealth to the embodiment of a vision such as this — in the free exercise in the open air ensured by the personal superintendence of his plans — in the unceasing object which these plans afforded — in the high spirituality of the object — in the contempt of ambition which it enabled him truly to feel — in the perennial springs with which it gratified, without possibility of satiating, that one master passion of his soul, the thirst for beauty; above all, it was in the sympathy of a woman, not unwomanly, whose loveliness and love enveloped his existence in the purple atmosphere of Paradise, that Ellison thought to find, and found, exemption from the ordinary cares of humanity, with a far greater amount of positive happiness than ever glowed in the rapt day-dreams of De Stäel.

I despair of conveying to the reader any distinct conception of the marvels which my friend did actually accomplish. I wish to describe, but am disheartened by the

difficulty of description, and hesitate between detail and generality. Perhaps the better course will be to unite the two in their extremes.

Mr. Ellison's first step regarded, of course, the choice of a locality; and scarcely had he commenced thinking on this point, when the luxuriant nature of the Pacific Islands arrested his attention. In fact, he had made up his mind for a voyage to the South Seas, when a night's reflection induced]] [segment 20:] him to abandon the idea. "Were I misanthropic", he said, "such a locale would suit me. The thoroughness of its insulation and seclusion, and the difficulty of ingress and egress, would in such case be the charm of charms; but as yet I am not Timon. I wish the composure but not the depression of solitude. There must remain with me a certain control over the extent and duration of my repose. There will be frequent hours in which I shall need, too, the sympathy of the poetic in what I have done. Let me seek, then, a spot not far from a populous city — whose vicinity, also, will best enable me to execute my plans."

In search of a suitable place so situated, Ellison travelled for several years, and I was permitted to accompany him. A thousand spots with which I was enraptured, he rejected without hesitation, for reasons which satisfied me, in the end, that he was right. We came at length to an elevated table-land of wonderful fertility and beauty, affording a panoramic prospect very little less in extent than that of Ætna, and, in Ellison's opinion as well as my own, surpassing the far-famed view from that mountain in all the true elements of the picturesque.

"I am aware" said the traveller, as he drew a sigh of deep delight after gazing [segment 21:] on this scene, entranced, for nearly an hour — "I know that here, in my circumstances, nine tenths of the most fastidious of men would rest content. This panorama is indeed glorious, and I should rejoice in it but for the excess of its glory. The taste of all the architects I have ever known, leads them, for the sake of 'prospect', to put up buildings on hill-tops. The error is obvious. Grandeur in any of its moods, but especially in that of extent, startles, excites — and then fatigues, depresses. For the occasional scene nothing can be better — for the constant view nothing worse. And, in the constant view, the most objectionable phase of grandeur is that of extent; the worst phase of extent, that of distance. It is at war with the sentiment and with the sense of seclusion — the sentiment and sense which we seek to humor in "[[']]retiring to the country."[[']] In looking from the summit of a mountain we cannot help feeling abroad in the world. The heart-sick avoid distant prospects as a pestilence."

It was not until towards the close of the fourth year of our search that we [segment 22:] found a locality with which Ellison professed himself satisfied. It is, of course, needless to say where was this locality. The late death of my friend, in causing his domain to be thrown open to certain classes of visiters, has given to Arnheim a species of secret and subdued if not solemn celebrity, similar in kind, although infinitely superior in degree, to that which so long distinguished Fonthill.

The usual approach to Arnheim was by the river. The visiter left the city in the [segment 23:] early morning. During the forenoon he passed between shores of a tranquil and domestic beauty, on which grazed innumerable sheep, their white fleeces spotting the vivid green of rolling meadows. By degrees the idea of cultivation subsided into that of merely pastoral care. This slowly became merged in a sense of retirement — this again in a consciousness of solitude. As the evening approached, the channel grew more narrow; the banks more and more precipitous; and these latter were clothed in richer, more profuse, and more sombre foliage. The water increased in transparency. The stream took a thousand turns, so that at no moment could its gleaming surface be seen for a greater distance than a furlong. At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle, having insuperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultra-marine satin, and no floor — the keel balancing itself with admirable nicety on that of a phantom bark which, by some accident, having been turned upside down, floated in constant company with the substantial one, for the purpose of sustaining it. The channel now became a gorge — although the term is somewhat inapplicable, and I employ it merely because the language has no word which better represents the most striking — not the most distinctive — feature of the scene. The character of gorge was maintained only in the height and parallelism of the shores; it was lost altogether [segment 24:] in their other traits. The walls of the ravine (through which the clear water still tranquilly flowed) arose to an elevation of a hundred and occasionally of a hundred and fifty feet, and inclined so much towards each other as, in great measure, to shut out the light of day; while the long plume-like moss which depended densely from the intertwining shrubberies overhead, gave the whole chasm an air of funereal gloom. The windings became more frequent and intricate, and seemed often as if returning in upon themselves, so that the voyager had long lost all idea of direction. He was moreover enwrapt in an exquisite sense of the strange. The thought of Nature still remained, but her character seemed to have undergone modification: — there was a wierd [[weird]] symmetry, a thrilling uniformity, a wizard propriety in these [segment 25:] her works.

Not a dead branch — not a withered leaf — not a stray pebble — not a patch of the brown earth was anywhere visible. The crystal water welled up against the clean granite, or the unblemished moss, with a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye.

Having threaded the mazes of this channel for some hours — the gloom deepening every moment — a sharp and unexpected turn of the vessel brought it suddenly, as if dropped from Heaven, into a circular basin of very considerable extent when compared with the width of the gorge. It was about two hundred yards in diameter, and girt in at all points but one — that immediately fronting the vessel as it entered — by hills equal in general height to the walls of the chasm, although of a thoroughly different character. Their sides sloped from the water's edge at an angle of some forty-five degrees, and they were clothed from base to summit — not a perceptible point escaping — in a drapery of the most gorgeous flower-blossoms; scarcely a green leaf being visible among the sea of odorous and fluctuating color. This basin was of great depth, but so transparent was the water that the bottom, which seemed to consist of a thick mass of small round alabaster pebbles, was distinctly visible by glimpses [segment 26:] — that is to say, whenever the eye could permit itself not to see, far down in the inverted Heaven, the duplicate blooming of the hills. On these latter there were no trees, nor even shrubs of any size. The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, color, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, and a miraculous extremeness of culture that suggested dreams of a new race of fairies, laborious, tasteful, magnificent and fastidious: — but as the eye traced upward the myriad-tinted slope, from its sharp junction with the water to its vague termination amid the folds of overhanging cloud, it [segment 27:] became, indeed, difficult not to fancy a panoramic cataract of rubies, saphires [[sapphires]], opals, and golden onyxes, rolling silently out of the sky.

The visiter, shooting suddenly into this bay from out the gloom of the ravine, is delighted but astounded by the full orb of the declining sun, which he had supposed to be already far below the horizon, but which now confronts him, and forms the sole termination of an otherwise limitless vista seen through another chasm-like rift in the hills.

But here the voyager quits the vessel which has borne him so far, and descends into a light canoe of ivory, stained with Arabesque devices in vivid scarlet, both within and without. The poop and beak of this boat arise high above the water, with sharp

points, so that the general form is that of an irregular crescent. It lies on the surface of the bay with the proud grace of a swan. On its ermined floor reposes a single feathery paddle of satin-wood; but no oarsmen or attendant is to be seen. The guest is bidden to be of good cheer — that the Fates will take care of him. The larger vessel disappears, and he is left alone in the canoe which lies [segment 28:] apparently motionless in the middle of the lake. While he considers what course to pursue, however, he becomes aware of a gentle movement in the fairy bark. It slowly swings itself around until its prow points towards the sun. It advances with a gentle but gradually accelerated velocity, while the slight ripples it creates seem to break about the ivory side in divinest melody — seem to offer the only possible explanation of the soothing yet melancholy music for whose unseen origin the bewildered voyager looks around him in vain.

The canoe steadily proceeds and the rocky gate of the vista is approached, so that its depths can be more distinctly seen. To the right arise a chain of lofty hills rudely and luxuriantly wooded. It is observed, however, that the trait of exquisite cleanness where the bank dips into the water, still prevails. There is not one token of the usual river débris. To the left the character of the [segment 29:] scene is softer and more obviously artificial. Here the bank slopes upward from the stream in a very gentle ascent, forming a broad sward of grass of a texture resembling nothing so much as velvet, and of a brilliancy of green which would bear comparison with the tint of the purest [segment 30:] emerald. This plateau varies in width from ten to three hundred yards; reaching from the river brink to a wall, fifty feet high, which extends, in an infinity of curves, but following the general direction of the river, until lost in the distance to the westward. This wall is of one continuous rock, and has been formed by cutting perpendicularly the once rugged precipice of the stream's southern bank; but no trace of the labor has been suffered to remain. The chiselled stone has the hue of ages and is profusely overhung and overspread with the ivy, the coral honeysuckle, the eglantine, and the clematis. The uniformity of the top and bottom lines of the wall is fully relieved by occasional trees of gigantic height, growing singly or in small groups, both along the plateau and in the domain behind the wall, but in close proximity to it; so that frequent limbs (of the black walnut especially) reach over and dip their pendent extremities into the water. Farther back within the domain, the vision is impeded by an impenetrable screen of foliage. [segment 31:]

These things are observed during the canoe's gradual approach to what I have called the gate of the vista. On drawing nearer to this, however, its chasm-like

appearance vanishes; a new outlet from the bay is discovered to the left — in which direction the wall is also seen to sweep, still following the general course of the stream. Down this new opening the eye cannot penetrate very far; for the stream, accompanied by the wall, still bends to the left, until both are swallowed up by the leaves.

The boat, nevertheless, glides magically [segment 32:] into the winding channel; and here the shore opposite the wall is found to resemble that opposite the wall in the straight vista. Lofty hills, rising occasionally into mountains, and covered with vegetation in wild luxuriance, still shut in the scene.

Floating gently onward, but with a velocity slightly augmented, the voyager, after many short turns, finds his progress apparently barred by a gigantic gate or, rather, door of burnished gold, elaborately carved and fretted, and reflecting the direct rays of the now fast-sinking sun with an effulgence that seems to wreath the whole surrounding forest in flames. This gate is inserted in the lofty wall; which here appears to cross the river at right angles. In a few moments, however, it is seen that the main body of the water still sweeps in a gentle and extensive curve to the left, the wall following it as before, while a stream of considerable volume, [segment 33:] diverging from the principal one, makes its way, with a slight ripple, under the door, and is thus hidden from sight. The canoe falls into the lesser channel and approaches the gate. Its ponderous wings are slowly and musically expanded. The boat glides between them, and commences a rapid descent into a vast amphitheatre entirely begirt with purple mountains, whose bases are laved by a gleaming river throughout the full extent of their circuit. Meantime the whole Paradise of Arnheim bursts upon the view. There is a gush of entrancing melody; — there is an oppressive sense of strange sweet odor; — there is a dream-like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees — bosky shrubberies — flocks of golden and crimson birds — lily-fringed lakes — meadows of violets, tulips, [[The end of the manuscript is missing, with only one full word and part of another left as readable. The text in blue is given from the printed form.]] [[poppies, hyacinths and]] tuberoses — [[long intertangled lines of silver]] stre[[amlets — and, upspringing confusedly from amid all, a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture, sustaining itself by miracle in mid[[-]]air; glittering in the red sunlight with a hundred oriels, minarets, and pinnacles; and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii, and of the Gnomes.]]

[[Footnotes]]

[The following footnote appears in the middle of segment 6, immediately after the paragraph bearing the asterisk:]

*An incident similar in outline to the one here imagined, occurred, not very long ago, in England. The name of the fortunate heir was Thelluson. I first saw an account of this matter in the "Tour" of Prince Puckler Muskau, who makes the sum inherited ninety millions of pounds, and justly observes that "in the contemplation of so vast a sum, and of the services to which it might be applied, there is something even of the sublime." To suit the views of this article I have followed the Prince's statement, although a grossly exaggerated one. The germ and, in fact, the commencement of the present paper was published many years ago — previous to the issue of the first number of Süe's admirable "Juif Errant" which may possibly have been suggested to him by Muskau's account.

El Dominio de Arnheim

==========

Edgar A. Poe

Traducción de Julio Cortázar

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

El jardín estaba acicalado como una hermosa dama
que yaciera voluptuosamente adormilada
y a los abiertos cielos cerrara los ojos.
Los campos de azur del cielo se congregaban
dispuestos en amplio círculo con las flores de la luz.
Los iris y las redondas chispas de rocío
que pendían de sus azules hojas parecían
estrellas titilantes centelleando en el azul de la tarde.

Giles Fletcher

~~~~~~~~~~~

Desde la cuna a la tumba un viento de prosperidad impulsó a mi amigo Ellison. Y no uso la palabra prosperidad en un sentido meramente mundano. La empleo como sinónimo de felicidad. La persona de quien hablo parecía nacida para ejemplificar las doctrinas de Turgot, Price, Priestley y Condorcet, para representar en un caso individual lo que se considerara la quimera de los perfeccionistas. En la breve existencia de Ellison creo haber visto refutado el dogma de que en la naturaleza misma del hombre se oculta un principio antagonista de la dicha. Un atento examen de su carrera me hizo comprender que, en general, la miseria del hombre nace de la violación de unas pocas y simples leyes de humanidad; que, como especie, poseemos elementos de contentamiento todavía no aprovechados, y que aun ahora, en medio de la oscuridad y la locura de todo pensamiento sobre el gran problema de las condiciones sociales, no es imposible que el hombre, el individuo, en ciertas circunstancias insólitas y sumamente fortuitas pueda ser feliz.

De opiniones como éstas mi joven amigo estaba también muy penetrado, y es oportuno señalar que el gozo ininterrumpido que caracterizó su vida era en gran medida resultado de un sistema preconcebido. Es evidente que con menos de esa filosofía

instintiva, que en muchos casos tan bien sustituye a la experiencia, Ellison se hubiera visto precipitado, por el extraordinario éxito de su vida, en el común torbellino de desdicha que se abre ante los hombres eminentemente dotados. Pero en modo alguno me propongo escribir un ensayo sobre la felicidad. Las ideas de mi amigo pueden resumirse en unas pocas palabras. Admitía tan sólo cuatro principios o, más estrictamente, cuatro condiciones elementales de felicidad. La principal para él era (¡cosa extraña de decir!) la simple y puramente física del ejercicio al aire libre. «La salud -decía- que se alcanza por otros medios, apenas es digna de ese nombre.» Citaba las delicias del cazador de zorros y señalaba a los cultivadores de la tierra como las únicas gentes que, en cuanto clase, pueden considerarse más felices que otras. La segunda condición era el amor de la mujer. La tercera, la más difícil de realizar, era el desprecio de la ambición. La cuarta era la persecución incesante de un objeto; y sostenía que, siendo iguales las otras condiciones, la vastedad de la dicha alcanzable era proporcionada a la espiritualidad de este objeto.

Ellison se destacaba por la continua profusión de dones que le prodigó la fortuna. En gracia y belleza personal sobrepasaba a todos los hombres. Poseía uno de esos intelectos para los cuales la adquisición de conocimientos es menos un trabajo que una intuición y una necesidad. Su familia era una de las más ilustres del imperio. Tenía por esposa a la más encantadora y abnegada de las mujeres. Sus posesiones siempre habían sido vastas; pero, al llegar a la mayoría de edad, el destino lo favoreció con uno de esos extraordinarios caprichos que conmueven a todo el mundo social en el que concurren, y rara vez dejan de modificar radicalmente la constitución moral de aquellos que son su objeto.

Parece que, unos cien años antes de que Mr. Ellison llegara a la mayoría de edad, había muerto, en una remota provincia, un tal Mr. Seabright Ellison. Este caballero había amasado una principesca fortuna y, falto de parientes inmediatos, tuvo la ocurrencia de dejar que su riqueza se acumulara durante un siglo después de su muerte. Dispuso minuciosa y sagazmente las varias maneras de invertir el dinero, y legó la masa total al pariente más cercano que llevara el nombre Ellison y estuviera vivo transcurridos esos cien años. Muchos intentos se habían hecho para anular el singular legado; fracasaron por su carácter ex post facto; pero el hecho despertó la atención de un Gobierno celoso y, por fin, se promulgó un decreto que prohibía toda acumulación semejante. Este decreto, sin embargo, no impidió al joven Ellison entrar en posesión, en

su vigésimo primer aniversario, como heredero de su antepasado Seabright, de una fortuna de cuatrocientos cincuenta millones de dólares.

Cuando se supo el monto de la enorme riqueza heredada, surgieron, por supuesto, muchas conjeturas acerca de su posible utilización. La magnitud y la inmediata disponibilidad de la suma deslumbraron a todos los que pensaban en el tópico. Era fácil suponer al poseedor de cualquier suma apreciable de dinero realizando alguna de las mil cosas factibles. Con riquezas que sobrepasaran simplemente las de cualquier ciudadano hubiera sido fácil suponerlo entregado hasta el exceso a las extravagancias elegantes de su tiempo, o dedicado a la intriga política, o pretendiendo el poder ministerial, o persiguiendo un título más alto de nobleza, o formando grandes colecciones de obras maestras, o haciendo de munífico protector de las letras, las ciencias y las artes, o dotando y confiriendo su nombre a grandes instituciones de caridad. Pero, por la inconcebible riqueza en poder real del heredero, esos objetos y todos los objetos corrientes parecían ofrecer un campo demasiado limitado. Se recurrió a los números, pero éstos no hicieron más que sembrar la confusión. Se vio que, aun al tres por ciento, la renta anual de la herencia ascendía a trece millones quinientos mil dólares, lo cual daba un millón ciento veinticinco mil por mes, o treinta y seis novecientos ochenta y seis diarios, o mil quinientos cuarenta y uno por hora, o seis dólares veinte por cada minuto que pasaba. Así, pues, el sendero habitual de las suposiciones quedaba completamente interrumpido. Los hombres no sabían qué imaginar. Algunos llegaron a suponer que Ellison se despojaría de por lo menos la mitad de su fortuna, por ser una opulencia absolutamente superflua, para enriquecer a toda la multitud de parientes mediante la división de su sobreabundancia. En efecto, a los más cercanos hizo entrega de la riqueza verdaderamente insólita que poseía antes de heredar.

No me sorprendió, sin embargo, advertir que Ellison ya tuviera su opinión formada sobre un punto que había ocasionado tantas discusiones entre sus amigos. Ni me asombró demasiado la naturaleza de su decisión. Con respecto a las caridades individuales, había satisfecho su conciencia. En cuanto a la posibilidad de cualquier mejora propiamente dicha, operada por el hombre mismo en la condición general de la humanidad, tenía (lamento decirlo) poca fe. En general, por suerte o por desgracia, en gran medida se replegaba sobre sí mismo.

Era un poeta, en el sentido más amplio y más noble de la palabra. Poseía, además, el verdadero carácter, los augustos propósitos, la suprema majestad y dignidad

del sentimiento poético. Instintivamente ponía en la creación de nuevas formas de belleza la satisfacción más completa, si no la única, de este sentimiento. Algunas peculiaridades, ya de su educación temprana, ya de la índole de su intelecto, habían teñido de lo que se llama materialismo todas sus especulaciones éticas; y fue esta tendencia, quizá, la que lo llevó a creer que el más ventajoso por lo menos, si no el único campo legítimo para el ejercicio poético, se hallaba en la creación de nuevos modos de belleza puramente física. Así es como no llegó a ser ni músico ni poeta, si usamos este último término en la acepción corriente. O quizá fuera que había desdeñado serlo simplemente por fidelidad a su idea de que en el desprecio a la ambición debe hallarse uno de los principios esenciales de la felicidad sobre la tierra. ¿No parece en verdad posible que, mientras una elevada forma de genio es necesariamente ambiciosa, la más elevada se encuentre por encima de la llamada ambición? ¿Y no puede haber ocurrido así que muchos más grandes que Milton hayan permanecido desdeñosamente «mudos e ignorados»? Creo que el mundo nunca ha visto, ni verá jamás -a menos que una serie de accidentes inciten a un espíritu de la más noble especie a un penoso esfuerzo- ese logro pleno, triunfante, en los más ricos dominios del arte, del cual la naturaleza humana es positivamente capaz.

Ellison no llegó a ser ni músico ni poeta, aunque ningún hombre viviera más profundamente enamorado de la música y de la poesía. En circunstancias distintas de las que lo rodearon no hubiera sido imposible que llegase a ser pintor. La escultura, aun siendo por su naturaleza rigurosamente poética, era demasiado limitada en su alcance y en sus consecuencias para ocupar, en ningún momento, largo tiempo su atención. Y acabo de mencionar todos los terrenos donde, según los entendidos, puede explayarse el sentimiento poético. Pero Ellison sostenía que el campo más rico, el más verdadero y el más natural, si no el más extenso, había sido inexplicablemente descuidado. Ninguna definición hablaba del jardinero-paisajista como del poeta; sin embargo, mi amigo opinaba que la creación del jardín-paisaje ofrecía a la Musa correspondiente la más espléndida de las oportunidades. Allí, en efecto, se hallaba el más hermoso campo para el despliegue de la imaginación en la interminable combinación de formas de belleza nueva; pues los elementos que entran en la combinación son, por su gran superioridad, los más espléndidos que la tierra puede brindar. En las múltiples formas y colores de las flores y los árboles reconocía los esfuerzos más directos y enérgicos de la naturaleza hacia la belleza física. Y en la dirección o concentración de este esfuerzo -o, más estrictamente, en su adaptación a los ojos que iban a contemplarlo en la tierra- se sentía

obligado a emplear los mejores medios, trabajando para mayor beneficio en el cumplimiento, no sólo de su propio destino como poeta, sino de los augustos propósitos que movieron a Dios cuando insufló en el hombre el sentimiento poético.

«Su adaptación a los ojos que iban a contemplarlo en la tierra»; con su explicación de esta frase, Ellison me ayudó mucho a resolver lo que siempre consideraba yo un enigma: me refiero al hecho (que nadie, salvo un ignorante, puede discutir) de que no existe en la naturaleza ninguna combinación decorativa como puede producirla el pintor de genio. No se encontrarán en la realidad paraísos como los que resplandecen en las telas de Claude. En el más encantador de los paisajes naturales siempre se hallará una falta o un exceso, muchos excesos y muchas faltas. Mientras las partes componentes pueden desafiar, individualmente, la más alta destreza del artista, la disposición de estas partes siempre será susceptible de mejoramiento. En una palabra, no hay posición alguna en la amplia superficie del terrenonatural donde un ojo artista, mirando detenidamente, no encuentre motivo de disgusto en lo que respecta a la llamada «composición» del paisaje. ¡Y, sin embargo, cuan ininteligible es esto! En todos los otros dominios hemos aprendido a considerar justamente a la naturaleza como soberana. En los detalles nos estremece la idea de competir con ella. ¿Quién tendrá la presunción de imitar los colores del tulipán, o de mejorar las proporciones del lirio del valle? La crítica que dice, a propósito de la escultura o el retrato, que la naturaleza debe ser exaltada o idealizada más que imitada, incurre en un error. Ninguna combinación pictórica o escultórica de elementos de belleza humana hace más que acercarse a la belleza viva y palpitante. Sólo en el paisaje es verdadero el principio del crítico; y, habiéndolo hallado verdadero en este caso, sólo un apresurado espíritu de generalización pudo llevar a considerarlo verdadero en todos los dominios del arte, y lo sintió, digo, verdadero en este caso, pues este sentimiento no es afectación ni quimera. Las matemáticas no brindan demostraciones más absolutas de las que proporciona al artista el sentimiento de su arte. No sólo cree, mas sabe positivamente que estas y aquellas disposiciones de elementos aparentemente arbitrarias constituyen, sólo ellas, la verdadera belleza. Sus razones, sin embargo, todavía no han madurado hasta llegar a la expresión. Queda por hacer un análisis más profundo del que el mundo ha visto hasta hoy, para lograr una completa investigación y expresión de esas razones. Sin embargo, lo confirma en sus opiniones instintivas la voz de todos sus hermanos. Supongamos una «composición» defectuosa; supongamos que deba hacerse una enmienda en la simple disposición de la forma; supongamos que esta enmienda se somete al juicio de los

artistas del mundo: todos admitirán su necesidad. Y aún más: para remediar la composición defectuosa cada miembro aislado de la fraternidad sugerirá idéntica enmienda.

Repito que sólo en la disposición del paisaje es susceptible de exaltación la naturaleza física, y que, además, su posibilidad de mejoramiento en este único punto era un misterio que yo había sido incapaz de resolver. Mis pensamientos sobre el tema descansaban en la idea de que la primitiva intención de la naturaleza había sido disponer la superficie de la tierra de modo de satisfacer en todo punto el sentido humano de perfección en lo bello, lo sublime o lo pintoresco; pero que esa primitiva intención había sido frustrada por los conocidos trastornos geológicos, trastornos de forma y de color, en cuya corrección o suavizamiento reside el alma del arte. Sin embargo, debilitaba mucho esta idea su necesidad implícita de considerar esos trastornos como anormales y desprovistos de toda finalidad. Ellison fue quien sugirió que eran pronósticos de muerte. Lo explicó así:

-Admitamos que la inmortalidad terrena del hombre fue la primera intención. Tenemos entonces la primitiva disposición de la superficie de la tierra adaptada a ese estado de bienaventuranza que no existe, pero que fue concebido. Las perturbaciones fueron los preparativos para su condición mortal imaginada posteriormente.

»Ahora bien -decía mi amigo-, lo que consideramos una exaltación del paisaje bien puede serlo en verdad, pero sólo desde un punto de vista moral o humano. Cada cambio en el decorado natural produciría efectivamente una imperfección en el cuadro, si suponemos el cuadro visto ampliamente, en conjunto, desde algún punto distante de la superficie terrestre, aunque no esté fuera de los límites de su atmósfera. Es fácil comprender que lo que podría mejorar un detalle observado de cerca puede, al mismo tiempo, perjudicar un efecto observado en general o desde mayor distancia. Puede haber una clase de seres, alguna vez humanos, pero ahora invisibles para la humanidad, a quienes desde lejos nuestro desorden parezca orden, nuestros elementos no pintorescos, pintorescos; en una palabra, ángeles terrenos para cuya observación, más que para la nuestra, y para cuya apreciación de la belleza refinada por la muerte quizá haya dispuesto Dios los amplios jardines-paisajes de los hemisferios.

En el curso de la discusión mi amigo citó algunos fragmentos de un escritor que trata de la jardinería de paisaje con supuesta autoridad:

-Hay, hablando con propiedad, sólo dos tipos de jardinería de paisaje: el natural y el artificial. Uno trata de recordar la belleza original del campo adaptando sus medios

al decorado circundante, cultivando árboles en armonía con las colinas o la llanura de la tierra vecina, descubriendo y llevando a la práctica esas delicadas relaciones de tamaño, proporción y color que, ocultas para el observador común, se revelan por doquiera al experimentado alumno de la naturaleza. El resultado del estilo natural en materia de jardinería se ve más bien en la ausencia de todo defecto e incongruencia, en el predominio de un orden y una armonía saludables, que en la creación de ninguna maravilla o milagro especial. El estilo artificial tiene tantas variedades como gustos diferentes a satisfacer. Presenta cierta relación general con los variados estilos de edificios. Hay las avenidas majestuosas y los retiros de Versalles, las terrazas italianas y un viejo estilo inglés vario y mezclado que admite cierta relación con el gótico civil o con la arquitectura isabelina. Por más que pueda decirse contra los abusos del jardín-paisaje artificial, una mezcla de puro arte en el marco de un jardín le añade gran belleza. Ésta es en parte agradable a la vista, por el despliegue de orden y de intención, y, en parte, moral. Una terraza con una vieja balaustrada cubierta de musgo evoca de inmediato a la vista las bellas figuras que por allí pasaron en otros días. La más leve muestra de arte es una evidencia de preocupación e interés humano.

»Por mis observaciones anteriores -dijo Ellison- usted comprenderá que rechazo la idea, expresada aquí, de recordar la belleza original del campo. La belleza original nunca es tan grande como la creada. Por supuesto, todo depende de la elección de un lugar con posibilidades. Lo que dice sobre “llevar a la práctica delicadas relaciones de tamaño, proporción y color” es una de esas simples vaguedades de expresión que sirven para cubrir la inexactitud del pensamiento. La frase citada puede significar todo o nada, y en modo alguno sirve de guía. Que el verdadero resultado del estilo natural en materia de jardinería se vea más bien en la ausencia de todo defecto o incongruencia que en la creación de ninguna maravilla o milagro especial, es una proposición más de acuerdo con la ramplona comprensión del vulgo que con los férvidos sueños del hombre de genio. El mérito negativo propuesto pertenece a esa crítica cojeante que en las letras ha elevado a Addison hasta la apoteosis. A decir verdad, mientras esa virtud que consiste en evitar simplemente el vicio apela de lleno al entendimiento, y de esta manera puede quedar circunscrita por la regla, la virtud más alta que flamea en la creación sólo puede ser aprehendida en sus resultados. La regla se aplica tan sólo a los méritos negativos, a las excelencias que reprimen. Más allá de éstas, el crítico de arte se limita a insinuar. Se nos puede enseñar a construir un Catón, pero en vano nos dirán cómo concebir un Partenón o un Infierno. Hecha la cosa, sin embargo, cumplida la maravilla, la capacidad

de aprehensión se torna universal. Los sofistas de la escuela negativa que, incapaces de crear, escarnecieron la creación, son ahora los más ruidosos en el aplauso. Lo que, en la embrionaria condición de principio, ofendía su razón formalista, en la madurez de la realización nunca deja de arrancar admiración a su instinto de belleza.

»Las observaciones del autor sobre el estilo artificial -continuó Ellison- son menos objetables. La mezcla de arte puro en un escenario natural le añade una gran belleza. Esto es justo, como también lo es la referencia al sentimiento del interés humano. El principio expresado es incontrovertible, pero puede haber algo más allá. Puede haber un objeto acorde con el principio, un objeto inalcanzable para los medios comunes del individuo y que, de ser alcanzado, prestaría al jardín-paisaje un encanto muy superior al que puede conferir un sentimiento de interés simplemente humano. Un poeta que tuviera recursos económicos extraordinarios podría, manteniendo la necesaria idea de arte o de cultura, o, como el autor lo expresa, de interés, conferir a sus propósitos tanta extensión y al mismo tiempo tanta novedad en la belleza, que provocaría el sentimiento de intervención espiritual. Se vería que para lograr semejante resultado asegura todas las ventajas del interés o del propósito, mientras alivia su obra de la esperanza o la tecnicidad del arte terreno. En el más árido de los desiertos, en el marco más salvaje de la pura naturaleza, se manifiesta el arte de un Creador; pero este arte sólo aparece tras la reflexión; en modo alguno tiene la fuerza evidente de una sensación. Supongamos ahora que este sentido del propósito del Todopoderoso descienda un grado,llegue en cierto modo a una armonía o acuerdo con el sentido del arte humano que constituya un intermediario entre ambos; imaginemos, por ejemplo, un paisaje cuya amplitud y limitación combinadas, cuya belleza, magnificencia y extrañeza reunidas provoquen la idea de preocupación, de cultura y dirección de parte de seres superiores, pero análogos a la humanidad; así se mantiene el sentimiento de interés, mientras el arte implícito llega a cobrar el aspecto de un intermediario o naturaleza secundaria, una naturaleza que no es Dios ni una emanación de Dios, pero que sigue siendo naturaleza, en el sentido de una obra salida de manos de los ángeles que se ciernen entre el hombre y Dios.

En la consagración de su enorme riqueza a la realización de visiones como ésta, en el libre ejercicio al aire libre asegurado por la dirección personal de sus planes, en el incesante objeto, en el desprecio de la ambición que ese objeto le permitía verdaderamente sentir, en las fuentes perennes con que lo satisfacía, sin posibilidad de saciarse, la pasión dominante de su alma, la sed de belleza; y, por encima de todo, en la

femenina simpatía de una mujer cuya belleza y amor envolvieron su existencia en la purpúrea atmósfera del paraíso, fue donde Ellison creyó encontrar, y encontró, la liberación de los comunes cuidados de la humanidad, con una suma de felicidad positiva mucho mayor de la que nunca brilló en los arrebatados ensueños de madame De Staël.

Desespero de dar al lector una clara idea de las maravillas que mi amigo realizaba. Deseo pintarlas, pero me descorazona la dificultad de la descripción y vacilo entre los detalles y las líneas generales. Quizá el mejor partido será unir ambas cosas por sus extremos.

El primer paso para Ellison consistía, por supuesto, en la elección de la localidad; y apenas empezaba a pensar en este punto cuando la exuberante naturaleza de las islas del Pacífico atrajo su atención. En realidad, había resuelto hacer un viaje a los mares del Sur, pero una noche de reflexión lo indujo a abandonar la idea. «Si yo fuera un misántropo -dijo mi amigo-, ese lugar me convendría. El absoluto aislamiento, la reclusión y la dificultad para entrar y salir serían en ese caso el encanto de los encantos; pero todavía no soy Timón. Deseo la serenidad, pero no la opresión de la soledad. Debe quedarme cierto dominio sobre el alcance y la duración de mi reposo. Habrá momentos frecuentes en que necesitaré también la simpatía de los espíritus poéticos hacia lo que he realizado. Buscaré entonces un lugar no alejado de una ciudad populosa, cuya vecindad, además, me permitirá ejecutar mejor mis planes.»

En busca de un lugar conveniente así ubicado, Ellison viajó durante varios años y me fue permitido acompañarlo. Mil lugares que me extasiaban fueron rechazados por él sin vacilación, por razones que al cabo me convencían de que estaba en lo cierto. Llegamos por fin a una elevada meseta de maravillosa fertilidad y belleza con una perspectiva panorámica muy poco menor en extensión a la del Etna y, en opinión de Ellison, así como en la mía, superior a la afamadísima vista de aquella montaña en todos los verdaderos elementos de lo pintoresco.

-Me doy cuenta -dijo el viajero, lanzando un suspiro de profundo deleite después de contemplar extasiado la escena durante casi una hora-, sé que aquí, en mi situación, el noventa por ciento de los hombres más exigentes se darían por satisfechos. Este panorama es verdaderamente magnífico y me regocijaría si no fuera por el exceso de su magnificencia. El gusto de todos los arquitectos que he conocido los lleva a construir, por amor a la «vista», en lo alto de las colinas. El error es evidente. La magnitud en todos sus aspectos, pero especialmente en el de la extensión, sorprende, excita, y luego

fatiga, deprime. Para el paisaje ocasional nada puede ser mejor; para la vista constante, nada peor. Y en la vista constante la forma más objetable de magnitud es la extensión; la peor forma de la extensión, la distancia. Está en pugna con el sentimiento y la sensación de retiro, sentimiento y sensación que tratamos de satisfacer cuando nos vamos «al campo». Mirando desde la cima de una montaña no podemos menos de sentirnos ajenos al mundo. El desconsolado evita las perspectivas lejanas como la peste.

Sólo a fines del cuarto año de búsqueda encontramos una localidad con la que Ellison se declaró satisfecho. Es innecesario decir, por supuesto, dónde estaba la localidad. La muerte reciente de mi amigo, al abrir sus puertas a cierta clase de visitantes, ha dado a Arnheim una especie de celebridad secreta y privada, si no solemne, similar en cierto modo, aunque en un grado infinitamente superior, a la que durante tanto tiempo distinguió a Fonthill.

Habitualmente se llegaba a Arnheim por el río. El visitante abandonaba la ciudad de mañana temprano. Hasta mediodía pasaba entre orillas de una belleza tranquila y doméstica, donde pacían innumerables ovejas cuyos blancos vellones manchaban el verde vivo de las praderas onduladas. Gradualmente la impresión de cultivo iba tornándose en otra de vida puramente pastoril. Lentamente ésta terminaba en una sensación de retiro, y ésta, a su vez, en la conciencia de la soledad. Al acercarse la noche el canal se angostaba; las orillas eran cada vez más escarpadas, cubiertas de follaje más rico, más profuso y más sombrío. La transparencia del agua aumentaba. La corriente daba mil vueltas, de suerte que en ningún momento podía verse su superficie brillante desde una distancia mayor de un cuarto de milla. A cada instante el barco parecía prisionero dentro de un círculo encantado, rodeado de inexpugnables e impenetrables muros de follaje, un techo de satén azul ultramar y ningúnpiso; la quilla se balanceaba con admirable exactitud como sobre la de un barco fantasma que, habiéndose invertido por algún accidente, flotara en constante compañía de la nave real, con el fin de sostenerla. El canal se convertía entonces en una garganta, aunque el término no es exactamente aplicable y lo empleo tan sólo porque no hay en el lenguaje palabra que represente mejor el rasgo más sorprendente -no el más característico- del paisaje. El aspecto de garganta sólo se manifestaba en la altura y el paralelismo de las orillas; pero desaparecía en otros caracteres. Las paredes del barranco (entre las cuales fluía tranquila el agua clara) se elevaban hasta una altura de cien y en ocasiones ciento cincuenta pies, inclinándose tanto una hacia la otra que en gran medida interrumpían el paso de la luz, mientras arriba los largos musgos como plumas colgando espesos desde

los entrelazados matorrales, daban a todo el abismo un aire de melancolía fúnebre. Los meandros se multiplicaban y complicaban, y parecían volver a menudo sobre sí mismos, de modo que el viajero perdía en seguida todo sentido de orientación. Lo envolvía, además, una exquisita sensación de extrañeza. El concepto de naturaleza subsistía, pero como si su carácter hubiese sufrido una modificación; había una misteriosa simetría, una estremecedora uniformidad, una mágica corrección en sus obras. Ni una rama seca, ni una hoja marchita, ni un guijarro perdido, ni un sendero en la tierra oscura se percibían en ninguna parte. El agua cristalina manaba sobre el granito limpio o sobre el musgo inmaculado con una exactitud de diseño que deleitaba y al mismo tiempo deslumbraba la vista.

Después de recorrer los laberintos de este canal durante algunas horas, mientras la oscuridad se ahondaba por momentos, una brusca e inesperada vuelta del barco lo lanzaba de improviso, como si cayera del cielo, en un estanque circular de gran extensión, comparada con la anchura de la garganta. Tenía unas doscientas yardas de diámetro y lo rodeaban por todas partes, salvo la que enfrentaba a la nave al entrar, colinas iguales en su altura general a las paredes del abismo, aunque de carácter completamente distinto. Sus flancos subían inclinados desde el borde del agua en un ángulo de unos cuarenta y cinco grados, y estaban cubiertos desde la base hasta la cima -sin ningún intervalo perceptible- por un manto de flores magníficas, donde apenas se veía una hoja verde en un mar de color perfumado y ondulante. El estanque tenía gran profundidad, pero tan transparente era el agua que el fondo, como hecho de una espesa capa de guijarros de alabastro pequeños y redondos, era claramente visible por momentos, es decir cuando la mirada podía permitirse no ver, en el fondo del cielo invertido, la reflejada floración de las colinas. No había en éstas ni árboles ni siquiera arbustos de cualquier tamaño que fuese. Producían en el observador una impresión de riqueza, de calidez, de color, de quietud, de uniformidad, de suavidad, de delicadeza, de elegancia, de voluptuosidad y de milagroso refinamiento de cultura que hacía soñar con una nueva raza de hadas laboriosas, dotadas de gusto, magníficas y minuciosas; pero cuando el ojo subía por la pendiente multicolor, desde su brusca unión con el agua hasta su vaga terminación entre los pliegues de una nube suspendida, resultaba verdaderamente difícil no pensar en una panorámica catarata de rubíes, zafiros, ópalos y ónix áureo, precipitándose silenciosa desde el cielo.

El visitante que cae de improviso en esta bahía desde las tinieblas del barranco queda encantado pero sorprendido por el rotundo globo del sol poniente que había

supuesto ya bajo el horizonte y que ahora lo enfrenta, constituyendo el único límite de una perspectiva que de otro modo sería infinita vista desde otro abismo abierto entre las colinas.

Pero aquí el viajero abandona el navío que lo llevara tan lejos y desciende a una ligera canoa de marfil ornada, tanto por dentro como por fuera, de arabescos de un vívido escarlata. La popa y la proa de este bote se levantan muy por encima del agua en agudas puntas, de modo que la forma general es la de una luna irregular en cuarto creciente. Flota en la superficie de la bahía con la gracia altiva de un cisne. Sobre el piso cubierto de armiño descansa un solo remo liviano, de palo áloe; pero no se ve ningún remero ni sirviente. Se ruega al huésped que no pierda el ánimo, que el hado se ocupará de él. El navío más grande desaparece y queda solo en la canoa que flota aparentemente inmóvil en medio del lago. Mientras medita sobre el camino a seguir, advierte un suave movimiento en la barca mágica. Ésta gira lentamente sobre sí misma hasta ponerse de proa al sol. Avanza con una velocidad suave, pero gradualmente acelerada, mientras los leves rizos del agua que rompen en los costados de marfil con divinas melodías parecen ofrecer la única explicación posible de la música suave pero melancólica, cuya origen invisible en vano busca a su alrededor el perplejo viajero.

La canoa prosigue resueltamente, y la barrera rocosa del panorama se acerca de modo que sus profundidades pueden verse con más claridad. A la derecha se eleva una cadena de altas colinas cubiertas de bosques salvajes y exuberantes. Se observa, sin embargo, que la exquisita limpieza, característica del lugar donde la orilla se hunde en el agua, sigue siendo constante. No hay huella alguna de los habituales sedimentos fluviales. A la izquierda el carácter del paisaje es más suave y evidentemente más artificial. Allí la ribera sube desde el agua en una pendiente muy moderada, formando una amplia pradera de césped de textura perfectamente parecida al terciopelo y de un verde tan brillante que podría soportar la comparación con el de la más pura esmeralda. La anchura de esta meseta varía de diez a trescientas yardas; va desde la orilla del río hasta una pared de cincuenta pies de alto que se alarga en infinitas curvas pero siguiendo la dirección general del río, hasta perderse hacia el oeste en la distancia. Esta pared es de roca uniforme y ha sido formada cortando perpendicularmente el precipicio escarpado de la orilla sur de la corriente, pero sin permitir que quedara ninguna huella del trabajo. La piedra tallada tiene el color de los siglos y está profusamente cubierta y sembrada de hiedras, madreselvas, eglantinas y clemátides. La uniformidad de las líneas superior e inferior de la pared es ampliamente compensada por algunos árboles de

gigantesca altura, solos o en grupos pequeños, a lo largo de la meseta y en el dominio que se extiende detrás del muro, pero muy cerca de éste; de modo que numerosas ramas (especialmente de nogal negro) pasan por encima y sumergen en el agua sus extremos colgantes. Más allá, en el interior del dominio, la visión es interrumpida por una impenetrable mampara de follaje.

Estas cosas se observan durante la gradual aproximación de la canoa a lo que he llamado la barrera de la perspectiva. Pero al acercarnos a ésta su apariencia de abismo se desvanece; se descubre a la izquierda una nueva salida a la bahía, y en esa dirección se ve correr la pared que sigue el curso general del río. A través de esta nueva abertura la vista no puede llegar muy lejos, pues la corriente, acompañada por la pared, aún dobla hacia la izquierda, hasta que ambas desaparecen entre las hojas.

El bote, sin embargo, se desliza mágicamente en el canal sinuoso, y aquí la orilla opuesta a la pared llega a semejarse a la que estaba frente al muro que había delante. Elevadas colinas, que alcanzan a veces la altura de montañas, cubiertas de vegetación silvestre y exuberante, cierran siempre el paisaje.

Navegando suavemente, pero con una velocidad algo mayor, el viajero, después de breves vueltas, halla su camino obstruido en apariencia por una gigantesca barrera o, más bien, por una puerta de oro bruñido, minuciosamente tallada y labrada, que refleja los rayos directos del sol, el cual se hunde ahora con un esplendor que se diría envuelve en llamas todo el bosque circundante. Esta puerta está metida en la alta pared, que aquí parece atravesar el río en ángulo recto. Al cabo de unos minutos, sin embargo, se ve que el cauce principal del río sigue corriendo en una curva suave y amplia hacia la izquierda, junto a la pared, como antes, mientras una corriente de considerable volumen, divergiendo de la principal, se abre camino bajo la puerta con ligeros rizos, y así se sustrae a la vista. La canoa entra en el canal menor y se acerca a la puerta. Los pesados batientes se abren lenta, musicalmente. El bote se desliza entre ellos y comienza un rápido descenso a un vasto anfiteatro circundado de montañas purpúreas, cuyos pies lava un río resplandeciente en la amplia extensión de su circuito. Al mismo tiempo todo el paraíso de Arnheim irrumpe ante la vista. Se oye una arrebatadora melodía; se percibe un extraño, denso perfume dulce; es como un sueño, en que se mezclan ante los ojos los altos y esbeltos árboles de Oriente, los arbustos boscosos, las bandadas de pájaros áureos y carmesíes, los lagos bordeados de lirios, las praderas de violetas, tulipanes, amapolas, jacintos y nardos, largas e intrincadas cintas de arroyuelos plateados, y surgiendo confusamente en medio de todo esto la masa de un edificio

semigótico, semiárabe, sosteniéndose como por milagro en el aire, centelleando en el poniente rojo con sus cien torrecillas, minaretes y pináculos, como obra fantasmal de silfos, hadas, genios y gnomos.

mármore. Casualmente, em frente dos rochedos, estende-se um pequeno platô, de terra fartamente relvosa, proporcionando a mais pitoresca posição para uma casinha e jardim que a mais rica imaginação pudesse conceber. Os meandros da corrente são numerosos e bruscos, como é usualmente o caso onde as margens são íngremes, e dessa forma a impressão transmitida ao olhar do viajante, ao prosseguir, é a de uma infindável sucessão de pequenos lagos, infinitamente variados, ou, mais pròpriamente falando, de lagoas entre montanhas. O Wissahiccon, porém, deveria ser visitado, não como "linda Melrosa", à luz da lua, ou mesmo em tempo nublado, mas em meio ao mais brilhante esplendor de um sol meridiano, porque a estreiteza da garganta através da qual êle flui, a altura das colinas de cada lado e a densidade da folhagem conspiram para produzir uma melancolia, se não um efeito de absoluta tristeza, que, a menos de ser atenuado por uma brilhante luz geral, diminui a simples beleza da cena.

Não faz muito tempo visitei a corrente, pela estrada descrita, e passei a maior parte dum dia sufocante a vogar num caíque, no seu leito. O calor pouco a pouco me venceu, e, cedendo à influência das cenas e do tempo e do suave movimento da correnteza, mergulhei numa madorna, durante a qual minha imaginação divertiu-se com as visões do Wissahiccon dos antigos dias, dos "bons velhos tempos" em que o Demônio da Máquina não existia, em que não se sonhava com piqueniques, em que "privilégios de água" não eram nem comprados nem vendidos, e quando o homem vermelho caminhava sòzinho, com o alce, pelo espinhaço que agora se altanava lá em cima. E, enquanto, gradativamente, êsses conceitos tomavam posse de minha mente, o preguiçoso riacho tinha-me levado, polegada a polegada, para um promontório, a plena vista de outro que confinava a perspectiva à distância de quarenta ou cinqüenta jardas. Era um escarpado penhasco rochoso, entestando muito adentro da corrente e apresentando muito mais do caráter de Salvator Rosa que qualquer outra porção da praia até então passada. O que vi em cima daquele penhasco, embora coisa de extraordinaríssima natureza, considerados o lugar e a estação, a princípio nem me abalou nem me assombrou — tão completamente e apropriadamente se harmonizava ela com as fantasias semimodorrentas que me envolviam. Vi, ou sonhei que via, de pé, na extrema orla do precipício, com o pescoço estendido, as orelhas eretas, e tôda a atitude indicativa de profunda e melancólica curiosidade, um dos mais velhos e dos mais ousados daqueles mesmos alces que tinham sido emparelhados com os homens vermelhos de minha visão.

Disse que, durante poucos instantes, aquela aparição nem me abalou nem me assombrou. Durante aquêle intervalo tôda a minha alma estava confinada numa intensa simpatia solitária. Imaginei o alce descontente, não menos que admirado, diante das manifestas alterações para pior, realizadas sôbre o rio e suas vizinhanças, pela dura mão do utilitarista. Mas um leve movimento da cabeça do

animal imediatamente dissipou a fantasia que me sitiava e despertou-me para a plena sensação de novidade da aventura. Ergui-me sôbre um joelho dentro do caíque e, enquanto hesitava em parar minha carreira ou deixar-me levar para mais perto do objeto de minha admiração, ouvi as palavras "psiu! psiu!", lançadas rápida, mas cautelosamente, do bosquete lá do alto. Num momento depois, um negro emergiu da mata, afastando as moitas com cuidado e caminhando furtivamente. Levava numa mão um pouco de sal e, estendendo-o para o lado do alce, vagarosa, mas constantemente, se aproximou. O belo animal, embora um pouco alvoroçado, não fêz tentativa de escapar. O negro adiantou-se, ofereceu o sal e pronunciou umas poucas palavras de encorajamento ou conciliação. Então o alce inclinou-se e bateu com os pés e depois ficou quieto e foi seguro por um cabresto.

Assim terminou meu romance do alce. Era um bicho "domesticado", de muita idade e de hábitos bem caseiros, pertencente a uma família inglêsa que ocupava uma vila na vizinhança.

O DOMÍNIO DE ARNHEIM OU O JARDIM-PAISAGEM[1]

Foi traçado o jardim qual uma bela
Mulher que jaz, como num sono extático,
De olhos fechados para os céus abertos.
As campinas azuis do céu se uniam
Num halo ornado de luzentes flôres.
Os lírios e as cintilações do orvalho
Nas fôlhas azuladas pareciam
Estrêlas a luzir na noite azul.

GILES FLETCHER

DO BERÇO AO TÚMULO uma rajada de prosperidade sempre sustentou meu amigo Ellison. Não uso a palavra prosperidade no seu simples significado universal. Emprego-a como sinônimo de felicidade. A pessoa de quem falo parecia nascida para obscurecer as doutrinas de Turgot, Price, Priestley e Condorcet, exemplificando, individualmente, o que tem sido considerado como a quimera dos perfeccionistas. Na curta existência de Ellison creio ter visto refutado o dogma de que na verdadeira natureza do homem jaz algum princípio oculto, antagonista da felicidade. Um ansioso exame de sua carreira deu-me a entender que, em geral, da violação de umas poucas leis simples de humanidade provém a desgraça da espécie humana, que, como espécie, temos em nossa posse os como que ainda informes elementos de contentamento, e que, mesmo agora, na presente escuridão e loucura de todo pensamento, a respeito da grande questão da condição social, não é impossível ao homem,

1 Publicado pela primeira vez no *Columbian Lady's and Gentleman's Magazine*, março de 1847. Título original: THE DOMAIN OF ARNHEIM.

ao indivíduo, ser feliz sob certas condições insólitas e altamente fortuitas.

De opiniões tais como estas estava também meu jovem amigo imbuído plenamente e assim é digno de observação que o ininterrupto prazer que distinguiu sua vida fôsse, em grande parte, resultado dum acôrdo prévio. É de fato evidente que, com menos da filosofia instintiva que de vez em quando se situa tão bem em lugar da experiência, o Sr. Ellison ter-se-ia visto precipitado, pelos bem extraordinários êxitos de sua vida, no vórtice comum da infelicidade que se escancara para aquêles que possuem dotes proeminentes. Mas de modo algum é meu objeto escrever um ensaio sôbre a felicidade. As idéias de meu amigo podem ser sumariadas em poucas palavras. Êle admitia apenas quatro princípios elementares ou, mais estritamente, quatro condições de felicidade. A que êle considerava principal era (é bem estranho dizer-se!) a felicidade simples e puramente física do pleno exercício ao ar livre. "A saúde — dizia êle — obtida por outros meios é dificilmente digna dêste nome." Citava os exemplos dos êxtases do caçador de rapôsas, apontava os lavradores da terra, o único povo que, como classe, pode livremente considerar-se mais feliz do que os outros. Sua segunda condição era o amor da mulher. A terceira, e de mais difícil realização, era o desprêzo da ambição. A quarta era objeto de incessante empenho; e sustentava que, outras coisas sendo semelhantes, a extensão da felicidade atingível estava em proporção com a espiritualidade dêsse objetivo.

Ellison se destacava pela contínua profusão de boas dádivas que sôbre êle prodigalizava a fortuna. Excedia a todos os homens em graça pessoal e em beleza. Sua inteligência era daquelas para as quais a aquisição do saber é menos um trabalho que uma intuição e uma necessidade. Sua família era uma das mais ilustres do império. Sua espôsa, a mais bela e a mais devotada das mulheres. Suas posses sempre tinham sido amplas; mas, ao atingir a maioridade, descobriu-se que um daqueles extraordinários caprichos da sorte havia agido em seu favor, caprichos dêsses que abalam todo o mundo social em meio do qual ocorrem, e raramente deixam de alterar, de modo radical, a constituição moral daqueles que são dêles objeto.

Foi o caso que, cêrca de cem anos antes de atingir o Sr. Ellison a sua maioridade, havia morrido, numa remota província, um tal Seabright Ellison. Êste cavalheiro havia acumulado principesca fortuna e, não tendo parentes próximos, concebeu o capricho de tolerar que sua fortuna se acumulasse durante cem anos após sua morte. Minudente e sagazmente dirigindo os vários meios de inversão do dinheiro, deixou em testamento o montante junto ao parente mais próximo que usasse o nome de Ellison e estivesse vivo, ao fim dos cem anos. Muitas tentativas foram feitas para revogar êsse legado singular; o caráter *ex post facto* dessas tentativas fadou-as ao desastre; mas a atenção dum govêrno invejoso foi despertada, e um ato legislativo estabeleceu afinal a proibição de semelhantes acumulações. Êste ato, porém, não impediu o jovem Ellison de entrar na posse, aos vinte e um anos, como o herdeiro de seu antepassado Seabright, de uma fortuna de *quatrocentos e cinqüenta milhões de dólares*.[2]

Quando se tornou conhecido que tal era a enorme fortuna herdada, houve, sem dúvida, muitas especulações a respeito do modo pelo qual seria ela utilizada. A magnitude e a imediata utilização da soma transtornavam a todos quantos pensavam no assunto. O possuidor de tão *apreciável* quantia de dinheiro poderia, como se imaginava, realizar qualquer uma de milhares de coisas. Com riquezas que ultrapassavam a de qualquer cidadão teria sido fácil supor que êle se entregasse ao supremo excesso, nas extravagâncias da moda de seu tempo, ou se ocupasse com intrigas políticas, ou almejasse o poder ministerial, ou buscasse aumento de nobreza, ou colecionasse vastos museus de antiguidades, ou desempenhasse o papel de munificente mecenas das letras, da ciência e da arte, ou doasse e desse seu nome a imensas instituições de caridade. Mas para a inconcebível riqueza na posse atual do herdeiro, êsses objetivos e os demais objetivos comuns ofereciam, como era evidente, campo demasiado limitado. Tinha-se de recorrer aos números e êstes eram suficientes para transtornar. Verificou-se que, mesmo a três por cento, a renda anual da herança ascendia a nada menos de treze milhões e quinhentos mil dólares, o que dava um milhão e cento e vinte e cinco mil por mês, ou trinta e seis mil e novecentos e oitenta e seis por dia, ou mil e quinhentos e quarenta e um por hora, ou vinte e seis dólares por minuto que decorresse. Assim, o método usual de suposições foi inteiramente abandonado. Não se sabia o que imaginar. Houve mesmo os que supuseram que o Sr. Ellison abriria mão de pelo menos metade de sua fortuna, como opulência mais do que supérflua, enriquecendo grupos inteiros de parentes, graças à divisão de sua superabundância. Aos mais próximos, de fato, deixou êle os bens, bastante avultados, que possuía antes da herança.

Não me surpreendeu, contudo, verificar que êle estava bem decidido a respeito de um assunto que ocasionara muita discussão entre seus amigos. Nem me espantei demais ante a natureza dessa decisão. Em relação à caridade individual, êle satisfizera sua cons-

[2] Um incidente semelhante em plano geral ao aqui imaginado ocorreu, não faz muito, na Inglaterra. Chamava-se Thelluson o afortunado herdeiro. Vi pela primeira vez uma narrativa dêsse caso na *Viagem* do Príncipe Pückler Muskau, que dá como "noventa milhões de libras" a quantia herdada e observa justamente que, "ao contemplarem-se tão vasta soma e os serviços a que poderia ser aplicada, há mesmo alguma coisa de sublime". Para satisfazer os propósitos dêste artigo acompanhei o relato do príncipe, embora excessivamente exagerado. O germe e, de fato, o começo do presente ensaio foram publicados há muitos anos, antes do aparecimento do primeiro tomo do admirável *Judeu Errante*, de Sue, que lhe teria sido provàvelmente sugerido pela narrativa de Muskau.

ciência. Pequena era sua fé (contrista-me confessá-la) na possibilidade de qualquer melhoria, pròpriamente dita, a ser feita nas condições humanas pelo próprio homem. Em suma, feliz ou infelizmente, êle, em alto grau, se ensimesmara.

Era um poeta, no sentido mais amplo e nobre. Compreendia, além disso, o verdadeiro caráter, a finalidade augusta, a suprema dignidade e majestade do sentimento poético. Sentia instintivamente que a mais completa, senão a única, satisfação própria dêsse sentimento estava na criação de novas formas de beleza. Algumas particularidades de sua antiga educação, ou da natureza de seu intelecto, haviam matizado, com o que se chama materialismo, tôdas as suas especulações éticas; e foi, talvez, essa inclinação que o levou a crer que, pelo menos, o mais vantajoso, senão o único legítimo, dos campos do exercício poético jazia na criação de novos modos de encanto puramente *físico*. Assim, sucedeu que não se tornou músico, nem poeta, se empregarmos êste último têrmo em sua cotidiana acepção. Ou pode ter sido que negligenciasse tornar-se um ou outro, simplesmente por fidelidade à sua idéia de que a restrição da ambição é um dos princípios essenciais da felicidade na terra. Na verdade, não é possível que, se uma alta classe de gênios é necessàriamente ambiciosa, os mais altos estejam acima do que se chama ambição? E, dêsse modo, não pode suceder que muitos, maiores do que Mílton, tenham satisfeitamente permanecido "mudos e sem glória"? Creio que o mundo nunca viu e que — a não ser através de algumas séries de acidentes, que incitem a mais nobre classe de espírito a desagradáveis esforços — o mundo nunca verá a ampla extensão de triunfantes realizações, nos mais ricos domínios da arte, de que a natureza humana é perfeitamente capaz.

Ellison não se fêz músico nem poeta; contudo, nenhum homem viveu mais profundamente enamorado da música e da poesia. Em circunstâncias diversas das que lhe sobrevieram não seria impossível que se tivesse tornado pintor. A escultura, embora, por natureza, rigorosamente poética, era demasiado limitada em extensão e conseqüência para, a qualquer tempo, ocupar-lhe muito a atenção. E aqui mencionei tôdas as províncias pelas quais a compreensão comum do sentimento poético o considera capaz de se expandir. Ellison, porém, mantinha que a mais rica, a mais verdadeira, a mais natural, senão inteiramente a mais ampla dessas províncias tinha sido estranhamente posta de lado. Jamais se definira o jardineiro-paisagista como poeta; parecia, porém, a meu amigo que a criação de um jardim imitando paisagem oferecia à própria musa a mais magnífica das oportunidades. Aí, na verdade, estava o mais indelimitado dos campos para o desenvolvimento da imaginação, em combinações infindáveis de formas novas de beleza; pois os elementos a serem combinados eram, com enorme superioridade, os mais soberbos que a terra pode fornecer. Na multiformidade e no multicolorido das flôres e das árvores reconhecia êle os mais diretos e enérgicos esforços da Natureza pelo encanto físico. E na

direção ou concentração dêsse esfôrço — ou, mais pròpriamente, em sua adaptação aos olhos que o deviam contemplar na terra — notava êle que podiam ser empregados os melhores meios, trabalhando com maiores vantagens, para a realização não só do próprio destino como poeta, mas dos augustos fins para os quais a Divindade implantara no coração do homem o sentimento poético.

"Sua adaptação aos olhos que o deviam contemplar na terra." Ao explanar essa fraseologia, o Sr. Ellison fêz muito para solver o que sempre me parecera um enigma: refiro-me ao fato (que apenas os ignorantes contestam) de que não existe na natureza qualquer combinação de cenário igual à que o pintor de gênio pode produzir. Não se encontram, em realidade, paraísos como os que esplendem nas telas de Claude. Na mais encantadora das paisagens naturais sempre se encontrará um defeito ou um excesso... muitos excessos e defeitos. Embora as partes componentes possam desafiar, individualmente, a maior perícia do artista, o arranjo dessas partes será sempre suscetível de melhoria. Em resumo: nenhuma posição se encontra, na vasta superfície da terra *natural*, na qual um ôlho artístico, examinando atentamente, não encontre matéria de ofensa ao que se denomina a "composição" da paisagem. E, contudo, como isto é ininteligível! Em todos os outros assuntos, fomos precisamente ensinados a considerar a natureza como suprema. Ante seus pormenores, retiramo-nos da competição. Quem presumirá imitar as côres da tulipa, ou aperfeiçoar as proporções do lírio dos vales? A crítica que diz que na escultura ou no retrato a natureza antes deve ser sublimada ou idealizada do que imitada é um êrro. Nenhuma combinação pictórica ou escultural de pontos de encantamento humano fazem mais do que aproximar-se da viva e respirante beleza. Só na paisagem é verdadeiro aquêle princípio de crítica; e, tendo sentido sua verdade ali, foi só o temerário espírito de generalização que a levou a declará-lo verdadeiro em todos os domínios da arte. Tendo, disse, *sentido* sua verdade ali, porque o sentimento não é afetação nem quimera. A matemática não dá demonstrações mais absolutas do que as fornecidas ao artista pelos sentimentos de sua arte. Êle não só acredita, mas positivamente sabe, que tais e quais arranjos aparentemente arbitrários do assunto constituem, e só êles constituem, a verdadeira beleza. Suas razões, contudo, não se amadureceram ainda em expressões. Investigá-las e exprimi-las inteiramente, isso fica para análise mais profunda que a já vista pelo mundo. Não obstante, êle é confirmado, em suas opiniões instintivas, pelas vozes de todos os seus confrades. Deixe-se uma "composição" defeituosa; seja feita uma emenda no simples arranjo de sua forma; seja esta emenda submetida a cada artista do mundo; cada um admitirá sua necessidade. E ainda mais: para consertar a composição defeituosa cada membro insulado da classe teria sugerido emenda idêntica.

Repito que só nos arranjos paisagísticos é a natureza suscetível de superação e, em conseqüência, sua suscetibilidade de aperfeiçoamento nesse único ponto era um mistério que eu fôra incapaz

de decifrar. Meus pensamentos próprios a respeito descansavam na idéia de que a primitiva intenção da natureza teria arranjado a superfície da terra de modo a preencher todos os pontos do senso de perfeição do homem no belo, no sublime ou no pitoresco; mas que essa primitiva intenção tinha sido frustrada pelas conhecidas perturbações geológicas, perturbações de forma e de matizes, na correção ou suavização das quais jaz a alma da arte. O poder dessa idéia foi, porém, demasiado enfraquecido pela necessidade que implica de considerar as perturbações anormais e inadaptadas a qualquer fim. Foi Ellison quem sugeriu que elas eram prognósticos de *morte*. Assim explicava: "Admite-se que a imortalidade terrestre do homem tenha sido a primeira intenção. Temos então o primitivo arranjo da superfície da terra adaptado a essa condição feliz, como não existente, mas projetada. As perturbações foram os preparativos para sua subseqüentemente concebida condição mortal."

"Ora — dizia meu amigo —, o que olhamos como uma exaltação da paisagem pode ser realmente tal no que diz respeito apenas ao ponto de vista moral ou humano. Cada alteração do cenário natural pode provàvelmente produzir uma mancha no quadro, se pudermos supor êsse quadro visto em geral, em massa, de algum ponto distante da superfície da terra, embora não além dos limites de sua atmosfera. Compreende-se fàcilmente que aquilo que pode melhorar um pormenor examinado bem de perto pode ao mesmo tempo prejudicar um efeito geral, ou mais distintamente observado. Talvez haja uma classe de sêres, outrora humanos, mas agora invisíveis à humanidade, para quem, de longe, nossa desordem possa parecer ordem, e pitoresco o que não é pitoresco; em uma palavra: os anjos terrestres, para cuja pesquisa mais especialmente que para a nossa, e para cuja apreciação supermortal da beleza, talvez tenham sido postos em ordem por Deus os vastos jardins paisagísticos dos hemisférios."

No correr da discussão, meu amigo citou algumas passagens dum escritor a respeito de ajardinamento-paisagístico, cuja contribuição, no estudo do tema, era tida como valiosa:

"Há pròpriamente apenas dois estilos de ajardinamento-paisagístico: o natural e o artificial. Um procura relembrar a beleza original da região adaptando seus recursos ao cenário circundante, cultivando árvores em harmonia com as colinas, ou planícies da terra vizinha, revelando e valorizando aquelas finas relações de tamanho, proporção e côr que, ocultas ao observador comum, são reveladas por tôda parte ao experimentado estudioso da natureza. O resultado do estilo natural de jardinagem vê-se mais na ausência de todos os defeitos e incongruências, na prevalência duma saudável harmonia e de ordem, do que na criação de quaisquer maravilhas especiais ou milagres. O estilo artificial tem tantas variedades quantos são os gostos diferentes a satisfazer. Tem certa relação geral com os vários estilos de construção. Há as avenidas majestosas e os retiros de Versalhes, os terraços italianos e uma variada mistura de velho estilo inglês, que tem alguma relação com

o gótico doméstico ou arquitetura elisabetana inglêsa. Diga-se o que se disser contra os abusos da jardinagem-paisagística artificial, o certo é que uma mistura de pura arte, no cenário do jardim, acrescenta-lhe grande beleza. Isto é em parte agradável ao olhar pela exibição da ordem e do desenho, e, em parte, moral. Um terraço com uma velha balaustrada coberta de musgo evoca imediatamente à vista as belas formas que por ali passaram nos dias de antanho. A menor exibição de arte é uma prova de cuidado e de humano interêsse."

"Do que eu já tenho observado — disse Ellison —, compreenderá você que rejeito a idéia, aqui expressa, de relembrar a beleza original da região. A beleza original nunca é tão grande como a que pode ser introduzida. Sem dúvida, cada coisa depende da escolha de um lugar com capacidades. O que se diz a respeito de revelar e valorizar finas relações de tamanho, proporção e côr não passa de mera vaguidão de palavras, que serve para encobrir a inexatidão do pensamento. A frase citada pode significar qualquer coisa, ou nada, e não leva a ponto algum. Afirmar que o verdadeiro resultado do estilo natural de ajardinamento esteja antes na ausência de todos os defeitos e incongruências que na criação de quaisquer especiais maravilhas ou milagres é uma proposição mais digna da compreensão rasteira da ralé do que dos ardentes sonhos do homem de gênio. O mérito negativo sugerido pertence àquela crítica manquitola que, nas letras, elevaria Addison à apoteose. Na verdade, ao passo que a virtude, que apenas consiste em evitar o vício, se impõe diretamente à compreensão e pode assim ser circunscrita num *preceito*, a mais excelsa virtude, que flameja na criação, só pode ser apreendida em seus resultados. O preceito ùnicamente se aplica aos méritos da negativa, às excelências que refreia. Além disso, a crítica de arte nada mais pode do que sugerir. Podemos ser ensinados a realizar um *Catão*, mas debalde nos dirão *como* conceber um *Partenon*, ou um *Inferno*. Feita a coisa, porém, realizada a maravilha, a capacidade de compreensão torna-se universal. Os sofistas da escola negativa que, pela inabilidade para criar, escarneciam da criação acham-se, então, entre os que mais aplaudem. Aquilo que, no estado de crisálida como princípio, lhes afrontava a razão duvidosa nunca deixa, na maturidade do ato realizado, de extrair admiração do instinto de beleza que êles têm.

"As observações do autor sôbre o estilo artificial — continuou Ellison — são menos retorquíveis. A mistura de pura arte, numa cena de jardim, acrescenta-lhe grande beleza. Isto é justo, como também o é a referência ao senso do interêsse humano. O princípio expresso é incontrovertível, mas *pode* haver algo além disso. Pode haver um objeto que se cinja ao princípio, um objeto inatingível pelos meios ordinários que os indivíduos possuem e que, contudo, se atingido, trará ao jardim-paisagístico um encanto que de muito supere o que um senso de humano interêsse apenas poderia conferir. Um poeta que tivesse recursos pecuniários bastante incomuns poderia, se mantivesse as necessárias idéias de arte e cultura,

ou, como diz nosso autor, de interêsse, saturar tanto seus esboços, a um só tempo, da extensão e da novidade da beleza, que transmitiria o sentimento de interferência espiritual. Vê-se bem que, alcançando tal resultado, êle asseguraria tôdas as vantagens de interêsse ou *intenção,* embora libertando sua obra da austeridade ou do tecnicismo da *arte* mundana. Na mais inculta das solidões, na mais selvagem das cenas da natureza pura, existe, aparente, a *arte* de um criador. Tal arte, entretanto, só é aparente à reflexão; de modo algum tem a fôrça óbvia de um sentimento. Suponhamos agora que êsse senso da intenção do Onipotente *seja diminuído de um passo,* seja introduzido entre algo como a harmonia ou a consistência e o senso humano de arte forme um intermédio entre os dois; imaginemos, por exemplo, uma paisagem onde a amplidão e a definitividade combinadas, a beleza, a magnificência e a *estranheza* unidas proporcionem a idéia de cuidado, ou cultura, ou superintendência da parte de entes superiores, embora semelhantes à humanidade; o sentimento de *interêsse* está preservado, se a arte, que se entrelaça, assumir o aspecto de uma natureza intermediária ou secundária, natureza que não é Deus nem uma emanação de Deus, mas que entretanto é natureza, no sentido do trabalho dos anjos, que se alçam entre o homem e Deus."

Foi dedicando sua enorme riqueza à concretização de uma visão semelhante num pleno exercício ao ar livre, assegurado pela superintendência pessoal de seus planos; no incessante objeto que êsses planos permitiam; na alta espiritualidade do objeto; na restrição da ambição que o habilitava a verdadeiramente sentir; nas perenes fontes com que era agraciada, sem possibilidade de saciar-se, a única paixão dominante de sua alma, a sêde de beleza; e, acima de tudo, foi no amor de uma mulher, num amor verdadeiramente de mulher, cuja amabilidade e cujo carinho lhe envolveram a existência com a purpurina atmosfera do Paraíso, foi em tudo isso que Ellison pensou encontrar, e *encontrou,* libertação dos cuidados ordinários da humanidade, com acúmulo muito maior de positiva felicidade do que o que jamais cintilou nos arrebatados devaneios de Mme. de Staël.

Desisto de fornecer ao leitor qualquer concepção distinta das maravilhas que meu amigo realmente efetuou. Desejaria descrevê-las, mas sou desencorajado pela dificuldade da descrição e hesito entre o pormenor e a generalidade. Talvez o melhor caminho esteja em unir a ambos por seus extremos.

O primeiro passo do Sr. Ellison, sem dúvida, foi a escolha de um lugar; e mal começara a pensar nesse assunto, quando a luxuriante natureza das ilhas do Pacífico lhe atraiu a atenção. De fato, resolveu-se a empreender uma viagem aos Mares do Sul, quando a reflexão de uma noite o impeliu a abandonar a idéia. "Se eu fôsse um misantropo — disse êle —, êsse *local* me conviria. Seu completo insulamento e reclusão e a dificuldade de chegar e sair seriam, em tal caso, o encanto dos encantos; mas não sou Timon. Quero a tranqüilidade, mas não a depressão do êrmo. Deve permanecer comigo certo domínio sôbre a extensão e a duração de meu repouso. Freqüentes horas haverá, também, em que necessitarei da simpatia dos poetas para o que fizer. Procuremos, então, um sítio não longe de uma cidade populosa, cuja vizinhança, de outra parte, melhor me habilite a executar meus planos."

Na procura de um lugar conveniente, assim situado, Ellison viajou vários anos e permitiu que eu o acompanhasse. Mil sítios que me arrebataram foram por êle rejeitados sem hesitação, devido a razões que, finalmente, me demonstravam estar êle certo. Chegamos afinal a um elevado planalto de admirável fertilidade e beleza, que proporcionava uma visão panorâmica pouco menos ampla que a do Etna e, na opinião de Ellison, bem como na minha, ultrapassava a tão famosa vista daquela montanha em todos os elementos verdadeiros do pitoresco.

"Estou certo — disse o viajante, enquanto eu suspirava de fundo prazer depois de contemplar aquêle panorama, enlevado, durante quase uma hora —, estou certo de que aqui, em minha situação, nove décimos dos mais exigentes dos homens repousariam contentes. Êste panorama é, na verdade, esplêndido e eu me alegraria com êle, não fôsse o excesso do seu esplendor. O gôsto de todos os arquitetos que já conheci leva-os a construírem, por causa do "panorama", edifícios no cume das colinas. O êrro é evidente. A grandeza, em todos os seus aspectos, mas especialmente no da vastidão, anima, excita, e depois fatiga, deprime. Para uma vista momentânea, nada melhor; para uma constante, nada pior. E quando a vista é constante, a mais censurável fase da grandeza é a da extensão, a pior fase da extensão a da distância. Luta com o sentimento e com o senso de *retiro,* senso e sentimento que procuramos satisfazer ao "retirar-nos no campo". Ao olhar do alto de um monte não podemos deixar de sentir-nos *estrangeiros* no mundo. O coração enfêrmo evita as paisagens longínquas como uma peste."

Só no fim do quarto ano de nossa procura descobrimos uma localidade com que Ellison se confessou satisfeito. É, sem dúvida, desnecessário dizer *onde* se achava o lugar. A recente morte de meu amigo, permitindo que seu domínio se abrisse a certas classes de visitantes, deu a Arnheim uma espécie de celebridade secreta e dominante, senão solene, similar em espécie, embora infinitamente superior em grau, à que tanto distinguiu Fonthill.

Chegava-se habitualmente a Arnheim pelo rio. O visitante deixava a cidade de manhã cedo. Até o meio-dia passava por entre margens de beleza tranqüila e caseira, em que pastavam inúmeros carneiros com os flocos brancos salpicando o verde vivo dos prados ondulantes. Gradualmente a idéia do cultivo cedia lugar à da tarefa simplesmente pastoral. E esta vagarosamente se ia imergindo num sentido de retiro, e êste numa consciência de solidão. Ao se aproximar a tarde tornava-se o canal mais estreito; as margens eram cada vez mais alcantiladas, e vestiam-se da mais rica, mais profusa e mais sombria folhagem. Aumentava a transparência da água. A corrente dava mil voltas, de modo que em momento algum podia

ser vista sua superfície cintilante em distância maior de duzentos metros. A cada instante o barco parecia aprisionado num círculo encantado, de paredes de folhagem insuperáveis e impenetráveis, teto de cetim azul-marinho e nenhum chão, pois a quilha se balançava, com admirável graça, sôbre o de um barco fantasma que, tendo-se virado nalgum acidente, flutuava em companhia constante do barco real, para o fim de sustentá-lo. O canal depois tornava-se uma *garganta,* embora o têrmo seja um tanto inaplicável e eu só o empregue porque a linguagem não possui palavra que melhor represente o mais impressionante, embora não o mais característico, dos traços da paisagem. O caráter da garganta era mantido só pela altura e paralelismo das margens e não existia absolutamente nos outros traços. As encostas da ravina (entre as quais a água clara ainda defluía tranqüilamente) erguiam-se a uma altura de cem e, por vêzes, de cento e cinqüenta pés, inclinando-se tanto uma em direção à outra que, em grande medida, impedia a entrada da luz solar; e os longos musgos, como plumas que densamente pendiam dos bosquezinhos, entrelaçados lá em cima, davam a todo o abismo um aspecto de funérea melancolia. Os volteios se tornavam mais freqüentes e intrincados, parecendo, às vêzes, voltar sôbre si mesmos, de modo que o viajante já de há muito perdera qualquer idéia da direção. Além do mais, envolvia-o esquisita sensação de estranheza. O pensamento da natureza permanecia ainda, mas seu caráter parecia ter sofrido modificação; havia uma simetria sobrenatural, uma uniformidade excitante, uma propriedade mágica nessas obras naturais. Nem um ramo sêco, nem uma fôlha morta, nem um seixo perdido, nem uma nesga de terra parda eram visíveis em qualquer parte. A água de cristal jorrava de encontro ao puro granito ou ao musgo sem mancha com uma precisão de contornos que tanto deliciava quanto maravilhava o olhar.

Depois de atravessados os labirintos dêsse canal, durante horas, com a obscuridade a adensar-se a cada instante, súbita e inesperada volta do barco conduzia-o de repente, como se caído do céu, a uma bacia circular, de amplidão bem considerável, se comparada com a largura da garganta. Era de cêrca de duzentas jardas de diâmetro e circundada em todos os pontos, exceto um, o que ficava imediatamente defronte do barco que entrava por colinas de altura em geral igual à das paredes do despenhadeiro, embora de caráter completamente diferente. Suas encostas desciam até a beira da água num ângulo de cêrca de quarenta e cinco graus e se cobriam, da base ao cume — sem que escapasse um só ponto perceptível —, de um vestuário das mais brilhantes flôres de pomar; raramente uma fôlha verde era visível entre o mar oloroso de côres flutuantes. Essa bacia era de grande profundidade, mas a água era tão transparente que o fundo, que parecia consistir de uma espêssa massa de pequenos seixos redondos de alabastro, era distintamente perceptível, a espaços, isto é, onde o olhar *não* se podia permitir a visão, bem para dentro do invertido céu, de florescência duplicada das colinas. Nestas últimas não havia árvores nem mesmo arbustos de qualquer tamanho. As impressões que deixavam ao observador eram as de riqueza, tepidez, colorido, quietude, uniformidade, brandura, delicadeza, sutileza, prazer e um miraculoso cúmulo de cultura que sugeria sonhos de uma nova raça de fadas, trabalhadoras, experientes, magnificentes e difíceis de contentar; mas, quando o olhar percorria, subindo, o declive multicolorido, desde sua nítida junção com a água até sua vaga terminação entre as dobras das nuvens pendentes no alto, tornava-se, deveras, difícil deixar de imaginar uma catarata panorâmica de rubis, safiras, opalas e ágatas douradas, rolando silenciosamente do firmamento.

O visitante, ao penetrar de súbito nessa baía, saído da obscuridade, deleitava-se, atônito também, com o globo pleno do sol cadente que êle já supusera de há muito escondido no horizonte, mas que agora o defronta e forma o único têrmo de um panorama ilimitado visto através de outra abertura abissal nas colinas.

Mas aí o viajante deixa o barco que o trouxe tão longe e desce num leve bote de marfim, colorido de arabescos em vermelho vivo, por dentro e por fora. A pôpa e a proa dêsse bote erguem-se, altas, sôbre a água, com pontas agudas, de modo que a forma geral é a de um crescente irregular. Dorme êle sôbre a superfície da água com a altiva graça de um cisne. Em seu soalho, revestido de arminho, apenas repousa um levíssimo remo de pau-cetim; mas nenhum remador, ou ajudante, é visto. O hóspede é convidado a entregar-se à sorte, porque os fados tomarão conta dêle. O barco maior desaparece e êle é deixado só, no bote, que aparentemente jaz imóvel, no meio do lago. Enquanto imagina que curso seguirá, contudo, cientifica-se de um leve movimento no barco encantado. Êle oscila levemente em círculo até que sua proa aponta para o sol. Avança com velocidade suave, mas gradualmente acelerada, enquanto as fracas ondulações que produz na água parecem quebrar-se de encontro aos costados de marfim com a mais divina das melodias, parecendo oferecer a única explicação possível para a música acariciante, embora melancólica, em busca de cuja invisível origem o viajor maravilhado em vão contempla em redor.

O bote ràpidamente prossegue, e a porta rochosa do panorama se aproxima de modo que sua profundeza pode ser mais distintamente vista. À direita ergue-se uma cadeia de altas colinas, rude e luxuriantemente arborizadas. Observa-se, porém, que o traço de estranha *limpidez,* onde a margem mergulha dentro da água, ainda prevalece. Não há nenhum sinal da aluvião habitual dos rios. À esquerda a característica da cena é mais leve e mais evidentemente artificial. Aqui a margem ergue-se da torrente, numa ascensão bastante suave, formando um largo relvado de uma contextura bastante semelhante à do veludo e de um verde brilhante que se podia comparar ao tom da mais pura esmeralda. Êsse platô varia em largura de dez a trezentas jardas, indo da margem do rio até uma muralha de cinqüenta pés de altura que se estende numa infinidade de curvas, mas seguindo a direção geral do rio, até perder-se na distância, para oeste. Essa muralha é de uma rocha contínua e foi

formada outrora pelo corte perpendicular do escarpado precipício da margem sul da torrente, mas nenhum sinal dêsse trabalho remanescia. A pedra cinzelada tem a pátina do tempo e está profusamente enguirlandada e coberta de hera, de madressilva vermelha, de eglantina e de clematite. A uniformidade das linhas do cume e da base da muralha está plenamente atenuada por esparsas árvores de altura gigantesca, crescendo solitárias, ou em pequenos grupos, ao longo do platô e na propriedade por trás da muralha, porém bem perto desta; de modo que freqüentes ramos (especialmente da nogueira preta) debruçam-se e mergulham suas extremidades pendentes na água. Mas para trás, dentro da propriedade, a vista é impedida por uma teia impenetrável de folhagem.

Essas coisas são observadas durante a gradativa aproximação do bote para aquilo que eu chamei a porta do panorama. Chegando para mais perto desta, porém, seu aspecto de abismo desaparece; nova perspectiva da baía descortina-se para a esquerda, em cuja direção vê-se também a muralha mergulhar, seguindo ainda o curso geral do rio. Para dentro dessa nova abertura o olhar não pode penetrar muito longe, porque a corrente, acompanhada pela muralha, dobra ainda para a esquerda, até que ambas são tragadas pelas fôlhas.

O bote, não obstante, desliza màgicamente por dentro do canal sinuoso, e aqui a praia oposta à parede assemelha-se à oposta à muralha no largo panorama. Altas colinas, erguendo-se vez por outra como montanhas, e cobertas de vegetação de selvagem exuberância, ainda interceptam o cenário.

Deslizando suavemente para diante, mas com uma velocidade levemente aumentada, o viajor, depois de algumas curvas pequenas, vê seu caminho na aparência barrado por um gigantesco portão ou, antes, porta de ouro polido, cuidadosamente esculpida e cinzelada, a refletir em cheio os raios do sol poente, com uma refulgência que parece envolver em chamas tôda a floresta vizinha. Êsse portão está inserido na muralha imponente que aqui como que cruza o rio em ângulo reto. Dentro de poucos momentos, porém, vê-se que a principal massa de água ainda flui, numa suave e extensa curva, para a esquerda, acompanhada, como antes, pela muralha, enquanto uma torrente de considerável volume, divergindo da principal, abre seu caminho, vivamente encapelada, por baixo da porta, ocultando-se assim à vista. A canoa cai dentro do canal menor e se aproxima do portão. Suas pesadas bandas escancaram-se vagarosa e musicalmente. O bote desliza entre elas e começa uma rápida descida para dentro de um vasto anfiteatro inteiramente orlado de montanhas purpurinas, cujas bases são lavadas por um rio cintilante em tôda a extensão do seu circuito. Entrementes, todo o Paraíso de Arnheim irrompe à vista. Ouve-se um jôrro de arrebatadora melodia; tem-se a sensação opressiva de um cheiro doce e estranho; algo de sonho se mistura à visão das altas e delgadas árvores orientais, das moitas de arbustos, dos bandos de pássaros dourados e carmesins, dos lagos orlados de lírios, das

touceiras de violetas, tulipas, papoulas, jacintos e tuberosas, das longas linhas emaranhadas de riachos argentinos; e, ressaltando confusamente de tudo isso, uma mole de arquitetura semigótica e semisarracena, sustentando-se, por milagre, no meio do ar, cintilando no vermelho sol com suas centenas de sacadas, minaretes e torreões, parecendo o trabalho fantástico, ao mesmo tempo, dos silfos, das fadas, dos gênios e dos gnomos.

A CASA DE CAMPO DE LANDOR[1]

UM PAR PARA "O DOMÍNIO DE ARNHEIM"

DURANTE uma viagem a pé, no último verão, através de uma ou duas das comarcas ribeirinhas de Nova York, achei-me, ao declinar do dia, um tanto embaraçado a respeito da estrada por onde seguia. A região mostrava-se notàvelmente ondulada e meu caminho, durante a última hora, serpeava tão confusamente, no seu esfôrço de conservar-se nos vales, que não mais fiquei sabendo em que direção se encontrava a amena vila de B***, onde tinha decidido pernoitar. O sol brilhara escassamente, para bem dizer, durante o dia, que, não obstante, tinha sido desagradàvelmente quente. Um nevoeiro fumegante, semelhante ao do verão indiano, envolvia tôdas as coisas, e sem dúvida concorria para aumentar minha incerteza. Não que o caso me preocupasse. Se eu não alcançasse a aldeia antes do pôr do sol, ou mesmo antes de anoitecer, era mais que possível que uma pequena fazenda holandesa, ou algo de semelhante, em breve apareceria, embora, de fato, a vizinhança (talvez por causa de ser mais pitoresca que fértil) fôsse escassamente habitada. Em todo o caso, com a minha mochila como travesseiro e meu cão de caça como sentinela, um bivaque ao ar livre era justamente coisa que me teria divertido bastante. Vagueava, pois, completamente à vontade, com Ponto encarregado de minha arma, até que afinal, logo quando estava a considerar se as numerosas pequenas clareiras que conduziam para uma parte e outra deviam ser de qualquer modo tidas como caminhos, achei-me levado por uma delas para uma inquestionável vereda de carros. Não podia haver engano. Eram evidentes as marcas de leves rodas e, embora os altos arbustos e a vegetação exuberante se encontrassem por cima da cabeça, não havia por baixo obstrução de espécie alguma, mesmo para a passagem dum carroção de montanha da Virgínia, o mais ambicioso veículo, acho eu, de sua espécie. A estrada, porém, além do fato de ser aberta através da mata — se não é um nome demasiado pesado para semelhante reunião de leves árvores — e exceto a particularidade dos evidentes sulcos de rodas, não se assemelhava

[1] Publicado pela primeira vez em *The Flag of Our Union*, 9 de junho de 1849. Título original: LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO "THE DOMAIN OF ARNHEIM".

Landor's Cottage.
A Pendant to "The Domain of Arnheim"

By Edgar A. Poe.

DURING a pedestrian tour last summer, through one or two of the river counties of New York, I found myself, as the day declined, somewhat embarrassed about the road I was pursuing. The land undulated very remarkably; and my path, for the last hour, had wound about and about so confusedly, in its effort to keep in the valleys, that I no longer knew in what direction lay the sweet village of B———, where I had determined to stop for the night. The sun had scarcely shone — strictly speaking — during the day, which, nevertheless, had been unpleasantly warm. A smoky mist, resembling that of the Indian summer, enveloped all things, and of course, added to my uncertainty. Not that I cared much about the matter. If I did not hit upon the village before sunset, or even before dark, it was more than possible that a little Dutch farmhouse, or something of that kind, would soon make its appearance — although, in fact, the neighborhood (perhaps on account of being more picturesque than fertile) was very sparsely inhabited. At all events, with my knapsack for a pillow, and my hound as a sentry, a bivouac in the open air was just the thing which would have amused me. I sauntered on, therefore, quite at ease — Ponto taking charge of my gun — until at length, just as I had begun to consider whether the numerous little glades that led hither and thither were intended to be paths at all, I was conducted by one of the most promising of them into an unquestionable carriage track. There could be no mistaking it. The traces of light [page 405:] wheels were evident; and although the tall shrubberies and overgrown undergrowth met overhead, there was no obstruction whatever below, even to the passage of a Virginian mountain wagon — the most aspiring vehicle, I take it, of its kind. The road, however, except in being open through the wood — if wood be not too weighty a name for such an assemblage of light trees — and except in the particulars of evident wheel-tracks — bore no resemblance to any road I had before seen. The tracks of which I speak were but faintly perceptible — having been impressed upon the firm, yet pleasantly moist surface of — what looked more like green Genoese

velvet than anything else. It was grass, clearly — but grass such as we seldom see out of England — so short, so thick, so even, and so vivid in color. Not a single impediment lay in the wheel-route — not even a chip or dead twig. The stones that once obstructed the way had been carefully placed — not thrown — along the sides of the lane, so as to define its boundaries at bottom with a kind of half-precise, half-negligent, and wholly picturesque definition. Clumps of wild flowers grew everywhere, luxuriantly, in the interspaces.

What to make of all this, of course I knew not. Here was art undoubtedly — that did not surprise me — all roads, in the ordinary sense, are works of art; nor can I say that there was much to wonder at in the mere excess of art manifested; all that seemed to have been done, might have been done here — with such natural "capabilities" (as they have it in the books on Landscape Gardening) — with very little labor and expense. No; it was not the amount but the character of the art which caused me to take a seat on one of the blossomy stones and gaze up and down this fairy-like avenue for half an hour or more in bewildered admiration. One thing became more and more evident the longer I gazed: an artist, and one with a most scrupulous eye for form, had superintended all these arrangements. The greatest care had been taken to preserve a due medium between the neat and graceful on the one hand, and the pittoresque, in the true sense of the Italian term, on the other. There were few straight, and no long uninterrupted lines. The same effect of curvature or of color, appeared twice, usually, but not oftener, at any one point of view. Everywhere was variety in uniformity. It was a piece of "composition," in [page 406:] which the most fastidiously critical taste could scarcely have suggested an emendation.

I had turned to the right as I entered this road, and now, arising, I continued in the same direction. The path was so serpentine, that at no moment could I trace its course for more than two or three paces in advance. Its character did not undergo any material change.

Presently the murmur of water fell gently upon my ear — and in a few moments afterwards, as I turned with the road somewhat more abruptly than hitherto, I became aware that a building of some kind lay at the foot of a gentle declivity just before me. I could see nothing distinctly on account of the mist which occupied all the little valley below. A gentle breeze, however, now arose, as the sun was about descending; and while I remained standing on the brow of the slope, the fog gradually became dissipated into wreaths, and so floated over the scene.

As it came fully into view — thus gradually as I describe it — piece by piece, here a tree, there a glimpse of water, and here again the summit of a chimney, I could scarcely help fancying that the whole was one of the ingenious illusions sometimes exhibited under the name of "varnishing [[vanishing]] pictures."

By the time, however, that the fog had thoroughly disappeared, the sun had made its way down behind the gentle hills, and thence, as if with a slight chassez to the south, had come again fully into sight; glaring with a purplish lustre through a chasm that entered the valley from the west. Suddenly, therefore — and as if by the hand of magic — this whole valley and every thing in it became brilliantly visible.

The first coup d'œil, as the sun slid into the position described, impressed me very much as I have been impressed when a boy, by the concluding scene of some well-arranged theatrical spectacle or melodrama. Not even the monstrosity of color was wanting; for the sunlight came out through the chasm, tinted all orange and purple; while the vivid green of the grass in the valley was reflected more or less upon all objects from the curtain of vapor that still hung overhead, as if loth to take its total departure from a scene so enchantingly beautiful.

The little vale into which I thus peered down from under the [page 407:] fog-canopy, could not have been more than four hundred yards long; while in breadth it varied from fifty to one hundred and fifty, or perhaps two hundred. It was most narrow at its northern extremity, opening out as it tended southwardly, but with no very precise regularity. The widest portion was within eighty yards of the southern extreme. The slopes which encompassed the vale could not fairly be called hills, unless at their northern face. Here a precipitous ledge of granite arose to a height of some ninety feet; and, as I have mentioned, the valley at this point was not more than fifty feet wide; but as the visiter proceeded southwardly from the cliff, he found on his right hand and on his left, declivities at once less high, less precipitous, and less rocky. All, in a word, sloped and softened to the south; and yet the whole vale was engirdled by eminences, more or less high, except at two points. One of these I have already spoken of. It lay considerably to the north of west, and was where the setting sun made its way, as I have before described, into the amphitheatre, through a cleanly cut natural cleft in the granite embankment: this fissure might have been ten yards wide at its widest point, so far as the eye could trace it. It seemed to lead up, up, like a natural causeway, into the recesses of unexplored mountains and forests. The other opening was directly at the southern end of the vale. Here, generally, the slopes were nothing more than gentle inclinations,

extending from east to west about one hundred and fifty yards. In the middle of this extent was a depression, level with the ordinary floor of the valley. As regards vegetation, as well as in respect to every thing else, the scene softened and sloped to the south. To the north — on the craggy precipice — a few paces from the verge — upsprang [[up sprang]] the magnificent trunks of numerous hickories, black walnuts, and chestnuts, interspersed with occasional oak; and the strong lateral branches thrown out by the walnuts especially, spread far over the edge of the cliff. Proceeding southwardly, the explorer saw, at first, the same class of trees, but less and less lofty and Salvatorish in character; then he saw the gentler elm, succeeded by the sassafras and locust — these again by the softer linden, red-bud, catalpa, and maple — these yet again by still more graceful and more modest varieties. The whole face of the southern declivity was covered with wild shrubbery alone — an [page 408:] occasional silver willow or white poplar excepted. In the bottom of the valley itself — (for it must be borne in mind that the vegetation hitherto mentioned grew only on the cliffs or hill-sides) — were to be seen three insulated trees. One was an elm of fine size and exquisite form: it stood guard over the southern gate of the vale. Another was a hickory, much larger than the elm, and altogether a much finer tree, although both were exceedingly beautiful: it seemed to have taken charge of the north-western entrance, springing from a group of rocks in the very jaws of the ravine, and throwing its graceful body, at an angle of nearly forty-five degrees, far out into the sunshine of the amphitheatre. About thirty yards east of this tree stood, however, the pride of the valley, and beyond all question the most magnificent tree I have ever seen, unless, perhaps, among the cypresses of the Itchiatuckanee. It was a triple-stemmed tulip[[-]]tree — the Liriodendron Tulipiferum — one of the natural order of magnolias. Its three trunks separated from the parent at about three feet from the soil, and diverging very slightly and gradually, were not more than four feet apart at the point where the largest stem shot out into foliage: this was at an elevation of about eighty feet. The whole height of the principal division was one hundred and twenty feet. Nothing can surpass in beauty the form, or the glossy, vivid green of the leaves of the tulip[[-]]tree. In the present instance they were fully eight inches wide; but their glory was altogether eclipsed by the gorgeous splendor of the profuse blossoms. Conceive, closely congregated, a million of the largest and most resplendent tulips! Only thus can the reader get any idea of the picture I would convey. And then the stately grace of the clean, delicately-granulated columnar stems, the largest four feet in diameter, at twenty from the ground. The

innumerable blossoms, mingling with those of other trees scarcely less beautiful, although infinitely less majestic, filled the valley with more than Arabian perfumes.

The general floor of the amphitheatre was grass of the same character as that I had found in the road: if anything, more deliciously soft, thick, velvety, and miraculously green. It was hard to conceive how all this beauty had been attained.

I have spoken of two openings into the vale. From the one to the north-west issued a rivulet, which came, gently murmuring [page 409:] and slightly foaming, down the ravine, until it dashed against the group of rocks out of which sprang the insulated hickory. Here, after encircling the tree, it passed on a little to the north of east, leaving the tulip tree some twenty feet to the south, and making no decided alteration in its course until it came near the midway between the eastern and western boundaries of the valley. At this point, after a series of sweeps, it turned off at right angles and pursued a generally southern direction — meandering as it went — until it became lost in a small lake of irregular figure (although roughly oval), that lay gleaming near the lower extremity of the vale. This lakelet was, perhaps, a hundred yards in diameter at its widest part. No crystal could be clearer than its waters. Its bottom, which could be distinctly seen, consisted altogether of pebbles brilliantly white. Its banks, of the emerald grass already described, rounded, rather than sloped, off into the clear heaven below; and so clear was this heaven, so perfectly, at times, did it reflect all objects above it, that where the true bank ended and where the mimic one commenced, it was a point of no little difficulty to determine. The trout, and some other varieties of fish, with which this pond seemed to be almost inconveniently crowded, had all the appearance of veritable flying-fish. It was almost impossible to believe that they were not absolutely suspended in the air. A light birch canoe that lay placidly on the water, was reflected in its minutest fibres with a fidelity unsurpassed by the most exquisitely polished mirror. A small island, fairly laughing with flowers in full bloom, and affording little more space than just enough for a picturesque little building, seemingly a fowl-house — arose from the lake not far from its northern shore — to which it was connected by means of an inconceivably light-looking and yet very primitive bridge. It was formed of a single, broad and thick plank of the tulip wood. This was forty feet long, and spanned the interval between shore and shore with a slight but very perceptible arch, preventing all oscillation. From the southern extreme of the lake issued a continuation of the rivulet, which, after meandering for, perhaps, thirty yards, finally passed through the “depression” (already described) in the middle of the southern declivity, and tumbling

down a sheer precipice of a hundred feet, made its devious and unnoticed way to the Hudson. [page 410:]

The lake was deep — at some points thirty feet — but the rivulet seldom exceeded three, while its greatest width was about eight. Its bottom and banks were as those of the pond — if a defect could have been attributed to them, in point of picturesqueness, it was that of excessive neatness.

The expanse of the green turf was relieved, here and there, by an occasional showy shrub, such as the hydrangea, or the common snow-ball, or the aromatic seringa; or, more frequently, by a clump of geraniums blossoming gorgeously in great varieties. These latter grew in pots which were carefully buried in the soil, so as to give the plants the appearance of being indigenous. Besides all this, the lawn's velvet was exquisitely spotted with sheep — a considerable flock of which roamed about the vale, in company with three tamed deer, and a vast number of brilliantly-plumed ducks. A very large mastiff seemed to be in vigilant attendance upon these animals, each and all.

Along the eastern and western cliffs — where, towards the upper portion of the amphitheatre, the boundaries were more or less precipitous — grew ivy in great profusion — so that only here and there could even a glimpse of the naked rock be obtained. The northern precipice, in like manner, was almost entirely clothed by grape-vines of rare luxuriance; some springing from the soil at the base of the cliff, and others from ledges on its face.

The slight elevation which formed the lower boundary of this little domain, was crowned by a neat stone wall, of sufficient height to prevent the escape of the deer. Nothing of the fence kind was observable elsewhere; for nowhere else was an artificial enclosure needed: — any stray sheep, for example, which should attempt to make its way out of the vale by means of the ravine, would find its progress arrested, after a few yards' advance, by the precipitous ledge of rock over which tumbled the cascade that had arrested my attention as I first drew near the domain. In short, the only ingress or egress was through a grate [[gate]] occupying a rocky pass in the road, a few paces below the point at which I stopped to reconnoitre the scene.

I have described the brook as meandering very irregularly through the whole of its course. Its two general directions, as I have said, were first from west to east, and then from north to [page 411:] south. At the turn, the stream, sweeping backwards, made an almost circular loop, so as to form a peninsula which was very nearly an island, and which included about the sixteenth of an acre. On this peninsula stood a

dwelling-house — and when I say that this house, like the infernal terrace seen by Vathek, “etait d’une architecture inconnue dans les annales de la terre,” I mean, merely, that its tout ensemble struck me with the keenest sense of combined novelty and propriety — in a word, of poetry — (for, than in the words just employed, I could scarcely give, of poetry in the abstract, a more rigorous definition) — and I do not mean that merely outre was perceptible in any respect.

In fact, nothing could well be more simple — more utterly unpretending than this cottage. Its marvellous effect lay altogether in its artistic arrangement as a picture. I could have fancied, while I looked at it, that some eminent landscape-painter had built it with his brush.

The point of view from which I first saw the valley, was not altogether, although it was nearly, the best point from which to servey [[survey]] the house. I will therefore describe it as I afterwards saw it — from a position on the stone wall at the southern extreme of the amphitheatre.

The main building was about twenty-four feet long and sixteen broad — certainly not more. Its total height, from the ground to the apex of the roof, could not have exceeded eighteen feet. To the west end of this structure was attached one about a third smaller in all its proportions: — the line of its front standing back about two yards from that of the larger house; and the line of its roof, of course, being considerably depressed below that of the roof adjoining. At right angles to these buildings, and from the rear of the main one — not exactly in the middle — extended a third compartment, very small — being, in general, one[[-]]third less than the western wing. The roofs of the two larger were very steep — sweeping down from the ridge-beam with a long concave curve, and extending at least four feet beyond the walls in front, so as to form the roofs of two piazzas. These latter roofs, of course, needed no support; but as they had the air of needing it, slight and perfectly plain pillars were inserted at the corners alone. The roof of the northern wing was merely an extension of a portion [page 412:] of the main roof. Between the chief building and western wing arose a very tall and rather slender square chimney of hard Dutch bricks, alternately black and red: — a slight cornice of projecting bricks at the top. Over the gables, the roofs also projected very much: — in the main building about four feet to the east and two to the west. The principal door was not exactly in the main division, being a little to the east — while the two windows were to the west. These latter did not extend to the floor, but were much longer and narrower than usual — they had single shutters like doors — the panes were

of lozenge form, but quite large. The door itself had its upper half of glass, also in lozenge panes — a movable shutter secured it at night. The door to the west wing was in its gable, and quite simple — a single window looked out to the south. There was no external door to the north wing, and it, also, had only one window to the east.

The blank wall of the eastern gable was relieved by stairs (with a balustrade) running diagonally across it — the ascent being from the south. Under cover of the widely projecting eave these steps gave access to a door leading to the garret, or rather loft — for it was lighted only by a single window to the north, and seemed to have been intended as a store-room.

The piazzas of the main building and western wing had no floors, as is usual; but at the doors and at each window, large, flat, irregular slabs of granite lay imbedded in the delicious turf, affording comfortable footing in all weather. Excellent paths of the same material — not nicely adapted, but with the velvety sod filling frequent intervals between the stones, led hither and thither from the house, to a crystal spring about five paces off, to the road, or to one or two out-houses that lay to the north, beyond the brook, and were thoroughly concealed by a few locusts and catalpas.

Not more than six steps from the main door of the cottage stood the dead trunk of a fantastic pear-tree, so clothed from head to foot in the gorgeous bignonia blossoms that one required no little scrutiny to determine what manner of sweet thing it could be. From various arms of this tree hung cages of different kinds. In one, a large wicker cylinder with a ring at top, revelled a mocking bird; in another, an oriole; in a third, the impudent [page 413:] bobalink [[bobolink]] — while three or four more delicate prisons were loudly vocal with canaries.

The pillars of the piazza were enwreathed in jasmine and sweet honeysuckle; while from the angle formed by the main structure and its west wing, in front, sprang a grape-vine of unexampled luxuriance. Scorning all restraint, it had clambered first to the lower roof — then to the higher; and along the ridge of this latter it continued to writhe on, throwing out tendrils to the right and left, until at length it fairly attained the east gable, and fell trailing over the stairs.

The whole house, with its wings, was constructed of the old-fashioned Dutch shingles — broad, and with unrounded corners. It is a peculiarity of this material to give houses built of it the appearance of being wider at bottom than at top — after the manner of Egyptian architecture; and in the present instance, this exceedingly

picturesque effect was aided by numerous pots of gorgeous flowers that almost encompassed the base of the buildings.

The shingles were painted a dull gray; and the happiness with which this neutral tint melted into the vivid green of the tulip-tree leaves that partially overshadowed the cottage, can readily be conceived by an artist.

From the position near the stone wall, as described, the buildings were seen at great advantage — for the south-eastern angle was thrown forward — so that the eye took in at once the whole of the two fronts, with the picturesque eastern gable, and at the same time obtained just a sufficient glimpse of the northern wing, with parts of a pretty roof to the spring-house, and nearly half of a light bridge that spanned the brook in the near vicinity of the main buildings.

I did not remain very long on the brow of the hill, although long enough to make a thorough survey of the scene at my feet. It was clear that I had wandered from the road to the village, and I had thus good travellers' excuse to open the gate before me, and inquire my way, at all events; so, without more ado, I proceeded.

The road, after passing the gate, seemed to lie upon a natural ledge, sloping gradually down along the face of the north-eastern [page 414:] cliffs. It led me on to the foot of the northern precipice, and thence over the bridge, round by the eastern gable to the front door. In this progress, I took notice that no sight of the out-houses could be obtained.

As I turned the corner of the gable, the mastiff bounded towards me in stern silence, but with the eye and the whole air of a tiger. I held him out my hand, however, in token of amity — and I never yet knew the dog who was proof against such an appeal to his courtesy. He not only shut his mouth and wagged his tail, but absolutely offered me his paw — afterwards extending his civilities to Ponto.

As no bell was discernible, I rapped with my stick against the door, which stood half open. Instantly a figure advanced to the threshold — that of a young woman about twenty-eight years of age — slender, or rather slight, and somewhat above the medium height. As she approached, with a certain modest decision of step altogether indescribable, I said to myself, "Surely here I have found the perfection of natural, in contradistinction from artificial grace." The second impression which she made on me, but by far the more vivid of the two, was that of enthusiasm. So intense an expression of romance, perhaps I should call it, or of unworldliness, as that which gleamed from her deep-set eyes, had never so sunk into my heart of hearts before. I know not how it is,

but this peculiar expression of the eye, wreathing itself occasionally into the lips, is the most powerful, if not absolutely the sole spell, which rivets my interest in woman. "Romance," provided my readers fully comprehended what I would here imply by the word — "romance" and "womanliness" seem to me convertible terms: and, after all, what man truly loves in woman, is, simply, her womanhood. The eyes of Annie (I heard some one from the interior call her "Annie, darling!") were "spiritual gray;" her hair, a light chestnut: this is all I had time to observe of her.

At her most courteous of invitations, I entered — passing first into a tolerably wide vestibule. Having come mainly to observe, I took notice that to my right as I stepped in, was a window, such as those in front of the house; to the left, a door leading into the principal room; while, opposite me, an open door enabled me to see a small apartment, just the size of the vestibule, arranged [page 415:] as a study, and having a large bow window looking out to the north.

Passing into the parlor, I found myself with Mr. Landor — for this, I afterwards found, was his name. He was civil, even cordial in his manner; but just then, I was more intent on observing the arrangements of the dwelling which had so much interested me, than the personal appearance of the tenant.

The north wing, I now saw, was a bed-chamber: its door opened into the parlor. West of this door was a single window, looking towards the brook. At the west end of the parlor, were a fire-place, and a door leading into the west wing — probably a kitchen.

Nothing could be more rigorously simple than the furniture of the parlor. On the floor was an ingrain carpet, of excellent texture — a white ground, spotted with small circular green figures. At the windows were curtains of snowy white jaconet muslin: they were tolerably full, and hung decisively, perhaps rather formally, in sharp, parallel plaits to the floor — just to the floor. The walls were papered with a French paper of great delicacy — a silver ground, with a faint green cord running zig-zag throughout. Its expanse was relieved merely by three of Julien's exquisite lithographs a trois crayons, fastened to the wall without frames. One of these drawings was a scene of Oriental luxury, or rather voluptuousness; another was a "carnival piece," spirited beyond compare; the third was a Greek female head — a face so divinely beautiful, and yet of an expression so provokingly indeterminate, never before arrested my attention.

The more substantial furniture consisted of a round table, a few chairs (including a large rocking-chair,) and a sofa, or rather "settee;" its material was plain maple

painted a creamy white, slightly interstriped with green — the seat of cane. The chairs and table were “to match;” but the forms of all had evidently been designed by the same brain which planned “the grounds:” it is impossible to conceive anything more graceful.

On the table were a few books, a large, square, crystal bottle of some novel perfume; a plain ground-glass astral (not solar) lamp, with an Italian shade; and a large vase of resplendently-blooming flowers. Flowers indeed of gorgeous colors and delicate [page 416:] odor, formed the sole mere decoration of the apartment. The fire-place was nearly filled with a vase of brilliant geranium. On a triangular shelf in each angle of the room stood also a similar vase, varied only as to its lovely contents. One or two smaller boquets [[bouquets]] adorned the mantel; and late violets clustered about the open windows.

It is not the purpose of this work to do more than give, in detail, a picture of Mr. Landor’s residence — as I found it.

formada outrora pelo corte perpendicular do escarpado precipício da margem sul da torrente, mas nenhum sinal dêsse trabalho remanescia. A pedra cinzelada tem a pátina do tempo e está profusamente enguirlandada e coberta de hera, de madressilva vermelha, de eglantina e de clematite. A uniformidade das linhas do cume e da base da muralha está plenamente atenuada por esparsas árvores de altura gigantesca, crescendo solitárias, ou em pequenos grupos, ao longo do platô e na propriedade por trás da muralha, porém bem perto desta; de modo que freqüentes ramos (especialmente da nogueira preta) debruçam-se e mergulham suas extremidades pendentes na água. Mas para trás, dentro da propriedade, a vista é impedida por uma teia impenetrável de folhagem.

Essas coisas são observadas durante a gradativa aproximação do bote para aquilo que eu chamei a porta do panorama. Chegando para mais perto desta, porém, seu aspecto de abismo desaparece; nova perspectiva da baía descortina-se para a esquerda, em cuja direção vê-se também a muralha mergulhar, seguindo ainda o curso geral do rio. Para dentro dessa nova abertura o olhar não pode penetrar muito longe, porque a corrente, acompanhada pela muralha, dobra ainda para a esquerda, até que ambas são tragadas pelas fôlhas.

O bote, não obstante, desliza màgicamente por dentro do canal sinuoso, e aqui a praia oposta à parede assemelha-se à oposta à muralha no largo panorama. Altas colinas, erguendo-se vez por outra como montanhas, e cobertas de vegetação de selvagem exuberância, ainda interceptam o cenário.

Deslizando suavemente para diante, mas com uma velocidade levemente aumentada, o viajor, depois de algumas curvas pequenas, vê seu caminho na aparência barrado por um gigantesco portão ou, antes, porta de ouro polido, cuidadosamente esculpida e cinzelada, a refletir em cheio os raios do sol poente, com uma refulgência que parece envolver em chamas tôda a floresta vizinha. Êsse portão está inserido na muralha imponente que aqui como que cruza o rio em ângulo reto. Dentro de poucos momentos, porém, vê-se que a principal massa de água ainda flui, numa suave e extensa curva, para a esquerda, acompanhada, como antes, pela muralha, enquanto uma torrente de considerável volume, divergindo da principal, abre seu caminho, vivamente encapelada, por baixo da porta, ocultando-se assim à vista. A canoa cai dentro do canal menor e se aproxima do portão. Suas pesadas bandas escancaram-se vagarosa e musicalmente. O bote desliza entre elas e começa uma rápida descida para dentro de um vasto anfiteatro inteiramente orlado de montanhas purpurinas, cujas bases são lavadas por um rio cintilante em tôda a extensão do seu circuito. Entrementes, todo o Paraíso de Arnheim irrompe à vista. Ouve-se um jôrro de arrebatadora melodia; tem-se a sensação opressiva de um cheiro doce e estranho; algo de sonho se mistura à visão das altas e delgadas árvores orientais, das moitas de arbustos, dos bandos de pássaros dourados e carmesins, dos lagos orlados de lírios, das

touceiras de violetas, tulipas, papoulas, jacintos e tuberosas, das longas linhas emaranhadas de riachos argentinos; e, ressaltando confusamente de tudo isso, uma mole de arquitetura semigótica e semisarracena, sustentando-se, por milagre, no meio do ar, cintilando no vermelho sol com suas centenas de sacadas, minaretes e torreões, parecendo o trabalho fantástico, ao mesmo tempo, dos silfos, das fadas, dos gênios e dos gnomos.

A CASA DE CAMPO DE LANDOR[1]

UM PAR PARA "O DOMÍNIO DE ARNHEIM"

DURANTE uma viagem a pé, no último verão, através de uma ou duas das comarcas ribeirinhas de Nova York, achei-me, ao declinar do dia, um tanto embaraçado a respeito da estrada por onde seguia. A região mostrava-se notàvelmente ondulada e meu caminho, durante a última hora, serpeava tão confusamente, no seu esfôrço de conservar-se nos vales, que não mais fiquei sabendo em que direção se encontrava a amena vila de B***, onde tinha decidido pernoitar. O sol brilhara escassamente, para bem dizer, durante o dia, que, não obstante, tinha sido desagradàvelmente quente. Um nevoeiro fumegante, semelhante ao do verão indiano, envolvia tôdas as coisas, e sem dúvida concorria para aumentar minha incerteza. Não que o caso me preocupasse. Se eu não alcançasse a aldeia antes do pôr do sol, ou mesmo antes de anoitecer, era mais que possível que uma pequena fazenda holandesa, ou algo de semelhante, em breve apareceria, embora, de fato, a vizinhança (talvez por causa de ser mais pitoresca que fértil) fôsse escassamente habitada. Em todo o caso, com a minha mochila como travesseiro e meu cão de caça como sentinela, um bivaque ao ar livre era justamente coisa que me teria divertido bastante. Vagueava, pois, completamente à vontade, com Ponto encarregado de minha arma, até que afinal, logo quando estava a considerar se as numerosas pequenas clareiras que conduziam para uma parte e outra deviam ser de qualquer modo tidas como caminhos, achei-me levado por uma delas para uma inquestionável vereda de carros. Não podia haver engano. Eram evidentes as marcas de leves rodas e, embora os altos arbustos e a vegetação exuberante se encontrassem por cima da cabeça, não havia por baixo obstrução de espécie alguma, mesmo para a passagem dum carroção de montanha da Virgínia, o mais ambicioso veículo, acho eu, de sua espécie. A estrada, porém, além do fato de ser aberta através da mata — se não é um nome demasiado pesado para semelhante reunião de leves árvores — e exceto a particularidade dos evidentes sulcos de rodas, não se assemelhava

[1] Publicado pela primeira vez em *The Flag of Our Union*, 9 de junho de 1849. Título original: LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO "THE DOMAIN OF ARNHEIM".

a estrada alguma que tivesse visto antes. Os sulcos de que falo eram apenas fracamente perceptíveis, tendo sido impressos sôbre a firme, ainda que deliciosamente úmida, superfície daquilo que mais se assemelhava a veludo verde genovês que a qualquer outra coisa. Era grama, claramente, mas grama tal como raras vêzes vemos, fora da Inglaterra, bem curta, bem espêssa, bem igual e de côr bem intensa. Nem um só obstáculo na estrada de rodagem, nem mesmo um cavaco ou um gravêto. As pedras que outrora obstruíam o caminho tinham sido cuidadosamente *colocadas*, e não lançadas, ao longo dos lados da vereda, como a definir seus limites até o extremo, com uma espécie de precisão semidefinida, seminegligente e totalmente pitoresca. Touceiras de flôres silvestres cresciam por tôda parte, luxuriantemente, nos interespaços.

O que fazer de tudo isso, não o sabia eu sem dúvida. Ali havia *arte*, indubitàvelmente, o que não me surpreendia, pois tôdas as estradas, no sentido comum, são obras de arte; nem posso eu afirmar que havia muito que admirar no mero *excesso* de arte manifestado; parecia que tudo aquilo tinha sido feito, poderia ter sido feito *ali* — com tão naturais "possibilidades" (como ocorre nos livros de Jardinagem-Paisagística) — com muito pouco trabalho e despesa. Não, não era a quantidade mas o *caráter* da arte que me fêz tomar assento numa das pedras floridas e mirar abaixo e acima, durante meia hora ou mais, aquela avenida feérica, na mais perplexa admiração. Uma coisa se tornava cada vez mais evidente, à medida que se prolongava minha contemplação: um artista, e um artista com a mais escrupulosa visão da forma, tinha dirigido todos aquêles arranjos. Fôra tomado o maior cuidado para conservar um devido meio-têrmo entre o bonito e o gracioso, de um lado, e o *pitoresco*, no verdadeiro sentido do vocábulo italiano, do outro. Havia poucas retas e nenhuma linha comprida ininterrupta. O mesmo efeito de curvatura e de côr aparecia duas vêzes, geralmente, mas não com freqüência, de qualquer ponto de vista. Por tôda parte havia variedade na uniformidade. Era uma peça de "composição", na qual o gôsto mais exigentemente crítico dificilmente encontraria uma emenda a sugerir.

Dobrei para a direita, ao entrar naquela estrada, e agora, subindo, continuei na mesma direção. A vereda era tão serpentina que em nenhum momento podia eu reconstruir-lhe o curso, por mais de dois ou três passos à frente. Seu caráter não tolerava nenhuma mudança material.

Chegava-me, no mesmo instante, aos ouvidos o murmúrio suave da água cadente, e, poucos momentos depois, ao dobrar uma curva um tanto mais abrupta do que as outras, avistei um edifício de certa classe, que se erguia ao pé duma suave ladeira, justamente diante de mim. Nada podia distinguir com precisão, por causa do nevoeiro que enchia todo o valezinho lá embaixo. Uma leve brisa, porém, ergueu-se então, ao estar o sol prestes a desaparecer e, enquanto eu permanecia de pé no alto da escarpa, a névoa gradualmente se dissipou em espirais, flutuando assim sôbre o cenário.

Ao se tornar êste plenamente visível — *gradativamente*, como descrevi — peça a peça, aqui uma árvore, ali um brilho de água, acolá o alto duma chaminé, a custo não deixei de imaginar que tudo aquilo fôsse uma das engenhosas ilusões muitas vêzes exibidas sob o nome de "pinturas evanescentes".

Logo, porém, que o nevoeiro desapareceu por completo, já o sol havia baixado por trás das suaves colinas, e dali, como se impelido por um leve *chassez* para o sul, surgira de nôvo totalmente à vista, cintilando com um lustro purpurino, através duma fenda que se abria pelo vale, da banda de oeste. De súbito, porém, como que pela mão dum mágico, todo aquêle vale e tudo quanto nêle se achava tornaram-se brilhantemente visível.

O primeiro *coup d'oeil*, quando o sol deslizou na posição descrita, causou-me impressão igual à que eu experimentava quando menino ao terminar uma cena de algum bem arranjado espetáculo teatral ou melodrama. Nem mesmo a monstruosidade da côr faltava, pois o clarão do sol irrompera pela fenda, tingindo tudo de laranja e púrpura, enquanto o verde vivo da grama no vale refletia-se, mais ou menos, sôbre todos os objetos da cortina de vapor que ainda plainava no alto, como se pesarosa de despedir-se totalmente de cena tão encantadoramente bela.

O valezinho onde assim desci, sob aquêle dossel de névoa, talvez não tivesse mais de quatrocentas jardas de comprido, variando, na largura, de cinqüenta a cento e cinqüenta ou talvez duzentas. Era mais estreito na sua extremidade norte, alargando-se ao aproximar-se do sul, mas com não muito precisa regularidade. A porção mais larga achava-se a oitenta jardas da extremidade meridional. As rampas que circundavam o vale não podiam ser chamadas, com exatidão, de colinas, pelo menos na sua face norte. Aqui um escarpado rochedo de granito se erguia a uma altura duns vinte e sete metros e, como mencionei, o vale, naquele ponto, não tinha mais de quinze metros de largura; mas à proporção que o visitante andasse para o sul, descendo do penhasco, encontraria, à direita e à esquerda, declividades pelo menos não tão altas nem tão escarpadas e rochosas. Tudo, numa palavra, declinava e abrandava para o sul e, contudo, todo o vale estava enguirlandado de eminências mais ou menos elevadas, exceto em dois pontos. De um dêstes já falei. Achava-se bastante para o noroeste, e era por ali que o sol se punha, como antes descrevi, dentro do anfiteatro, através dum perfeito corte natural, cavado na represa de granito; essa fenda podia ter umas dez jardas de largura, no seu ponto mais amplo, até onde alcançava a vista. Parecia levar para o alto, como uma calçada natural, para o recesso de montanhas e florestas inexploradas. A outra abertura achava-se diretamente na extremidade meridional do vale. Aqui, em geral, as escarpas não eram senão suaves pendentes, estendendo-se de leste para oeste, cêrca de cento e cinqüenta jardas. No meio havia uma depressão ao nível do chão comum do vale. Quanto à vegetação, bem como a respeito de tudo mais, a cena *abrandava* e *declinava* para o sul. Para o norte, no escarpado

precipício, a poucos passos da borda, erguiam-se os magníficos troncos de numerosas nogueiras, brancas e negras, e castanheiros, entremeados dum ou doutro carvalho; e os fortes galhos laterais, lançados especialmente pelas nogueiras negras, estendiam-se bem distantes, sôbre a borda do penhasco. Continuando para o sul, via o explorador, a princípio, a mesma espécie de árvores, mas cada vez menos elevadas e dum aspecto salvatoriano; depois avistava o mais delicado olmo, seguido pelos sassafrazes e alfarrobeiras, e êstes pelas flexíveis tílias, figueiras, catalpas e bôrdos, por sua vez seguidos de variedades ainda mais graciosas e mais modestas. Tôda a superfície da ladeira meridional estava coberta sòmente de arbustos silvestres, e um ou outro salgueiro prateado ou álamo branco. No fundo do próprio vale (pois deve ter-se em mente que a vegetação até aqui mencionada crescia sòmente nos penhascos ou ladeiras), viam-se árvores isoladas. Uma era um olmo, de belo tamanho e forma esquisita: permanecia de guarda na entrada meridional do vale. A outra, uma nogueira, muito maior que o olmo e muito mais bonita, embora fôssem ambas excessivamente belas: pareciam ter a seu cargo a entrada de noroeste, elevando-se de um grupo de rochedos nas próprias fauces da ravina e lançando seu gracioso corpo, a um ângulo de quase quarenta e cinco graus, bem dentro da luz solar do anfiteatro. Cêrca de trinta jardas para leste dessa árvore erguia-se, porém, o orgulho do vale e, fora de qualquer dúvida, a árvore mais imponente que jamais vi, a não ser, talvez, os ciprestes do Itchiatuckanee. Era um tulipeiro de tronco tríplice, o *Liriodendron Tulipiferum*, da ordem natural das magnólias. Seus três troncos separados do principal, a cêrca de noventa centímetros do solo, e divergindo bem lenta e gradualmente, não estavam apartados mais de um metro e vinte centímetros do ponto em que o mais grosso tronco se metia dentro da folhagem, e que ficava a uma altura de cêrca de vinte e quatro metros. Tôda a altura da principal divisão era de trinta e seis metros. Nada pode sobrepujar em beleza a forma ou o verde vivo e lustroso das fôlhas do tulipeiro. No exemplar em aprêço, tinham elas plenamente umas oito polegadas de largura; mas seu esplendor era totalmente eclipsado pela magnificência brilhante das profusas flôres. Imaginei, estreitamente unido, um milhão das maiores e das mais resplendentes tulipas! Só assim pode o leitor ter uma idéia do quadro que eu desejaria descrever. E depois, a graça augusta dos troncos colunares, lustrosos e delicadamente granulados, o mais grosso com um metro e vinte centímetros de diâmetro e a seis metros do solo. As flôres inumeráveis, misturando-se com as de outras árvores pouco menos belas, embora infinitamente menos majestáticas, enchiam o vale de perfumes melhores que os árabes.

Todo o chão do anfiteatro era *grama* da mesma qualidade da que eu encontrara na estrada; se alguma diferença havia, era em ser mais deliciosamente macia, espêssa, veludosa e miraculosamente verde. Difícil era conceber como fôra conseguida tôda aquela beleza.

Falei de duas entradas para o vale. De uma, para o noroeste saía um riacho que vinha suavemente murmurando e levemente espumando pela ravina abaixo até embater-se contra o grupo de rochedos donde espontava a isolada nogueira. Aqui, depois de circundar a árvore, passava um pouco para o nordeste, deixando o tulipeiro a uns seis metros para o sul e sem fazer definida alteração no seu curso, até chegar perto da metade do caminho, entre os limites leste e oeste do vale. Neste ponto, depois duma série de curvas, dobrava em ângulos retos e prosseguia numa direção geralmente para o sul, serpeando como ia, até perder-se num pequeno lago, de forma irregular (embora grosseiramente oval), que jazia a cintilar, perto da extremidade mais baixa do vale. Essa lagoa tinha, talvez, na sua parte mais larga umas cem jardas de diâmetro. Nenhum cristal poderia ser mais claro do que suas águas. Seu fundo, que se podia perfeitamente distinguir, consistia por completo de seixos brilhantemente brancos. Suas margens, da grama esmeraldina já descrita, *cingiam* o claro céu embaixo refletido, mais do que sôbre êle se inclinavam, e tão claro era êsse céu, tão perfeitamente, por vêzes, refletia todos os objetos acima de si, que onde a verdadeira margem terminava e onde o céu refletido começava era coisa que com dificuldade não pequena se podia determinar. As trutas e algumas outras variedades de peixe, de que aquêle lago parecia estar quase que inconvenientemente repleto, tinham tôdas a aparência de verdadeiros peixes-voadores. Era quase impossível acreditar que não estivessem elas totalmente suspensas no ar. Uma leve canoa de vidoeiro que jazia plàcidamente sôbre a água refletia-se, nas suas mínimas fibras, com uma fidelidade insobrepujada, no espelho mais primorosamente polido. Uma pequena ilha, rindo belamente, com flôres em pleno viço, e permitindo pouco mais espaço do que o bastante para uma pitoresca construçãozinha parecida com uma casa de galinhas, erguia-se do lago, não longe de sua praia setentrional, à qual estava ligada por meio duma ponte inconcebìvelmente brilhante e, contudo, primitivíssima. Era formada duma única prancha, larga e espêssa, de madeira de tulipeiro. Tinha doze metros de comprimento e alcançava o intervalo entre as duas praias com um leve, mas bem perceptível, arco, evitando qualquer oscilação. Da extremidade sul do lago saía uma continuação do riacho, que, depois de serpear, talvez, por umas trinta jardas, passava afinal através da "depressão" (já descrita), no meio da declividade meridional, e, caindo num escarpado precipício de trinta metros, abria seu caminho tortuoso e despercebido para o Hudson.

O lago era profundo — em alguns pontos com nove metros — mas o riacho raramente excedia de noventa centímetros, enquanto sua maior largura era de cêrca de dois metros e quarenta centímetros. Seu leito e suas margens eram como as de um tanque: se algum defeito lhe podia ser atribuído, em ponto de pitoresco, era o de uma excessiva *limpeza*.

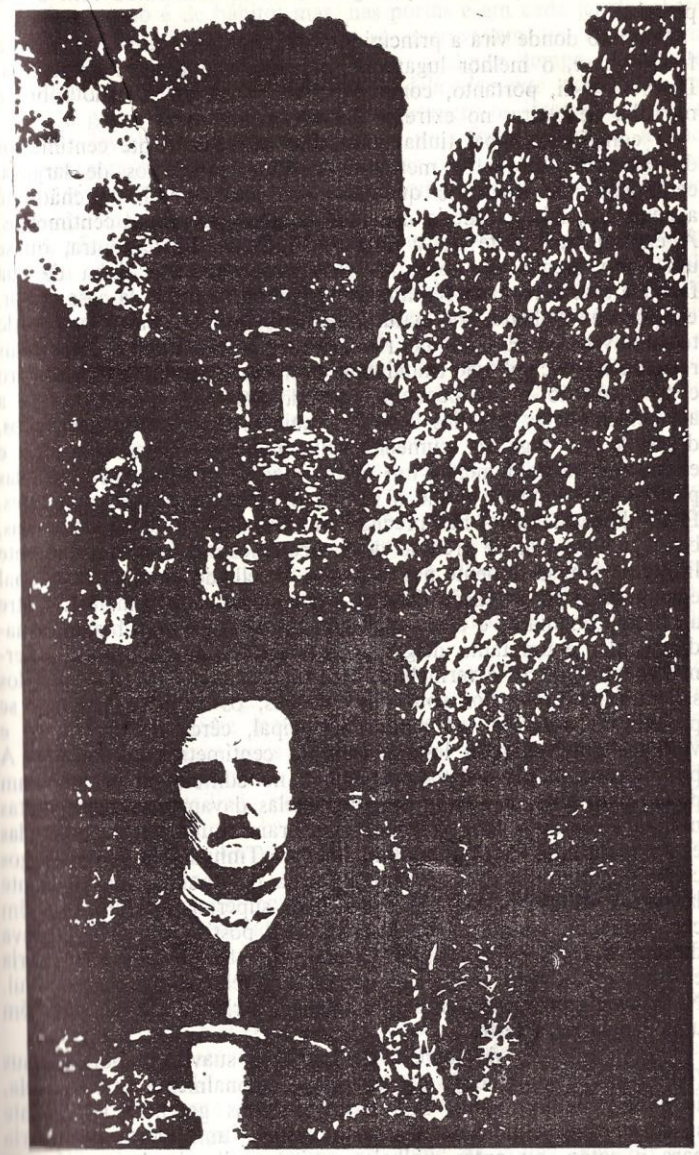
A extensão da gleba verde era atenuada, aqui e ali, por algum ocasional arbusto pomposo, tal como a hidranja, ou a comum bola-de-neve, ou a aromática seringueira; ou mais freqüentemente por um grupo de gerânios, florindo esplêndidamente em grandes variedades. Êstes cresciam em jarros, cuidadosamente enterrados no solo, como dando às plantas a aparência de serem nativas. Além de tudo isso, o veludo do relvado mostrava-se primorosamente manchado pelos carneiros, um considerável rebanho que vagava pelo vale, em companhia de três gamos domesticados e vasto número de patos de penas rebrilhantes. Um enorme mastim parecia estar em vigilante cuidado daqueles animais.

Ao longo dos penhascos de leste e oeste, onde, na direção da mais alta parte do anfiteatro, os limites eram mais ou menos escarpados, crescia hera em grande profusão, de modo que só aqui e ali podia-se vislumbrar um trecho de rocha nua. O precipício do norte, da mesma maneira, estava quase completamente revestido de vinhas de rara exuberância; algumas espontavam do solo, na base do penhasco, e outras das saliências de sua superfície.

A elevaçãozinha que formava o mais baixo limite daquela pequena propriedade era coroada por uma muralha natural de pedra, de suficiente altura para evitar a fuga dos gamos. Nada que lembrasse cêrca se via em qualquer outra parte, pois em nenhuma outra parte havia necessidade de tapume artificial: qualquer carneiro tresmalhado, por exemplo, que tentasse passar para fora do vale pela ravina esbarraria, depois de umas poucas jardas de avanço, diante da escarpada borda do rochedo sôbre a qual desabava a cascata que me detivera a atenção quando me aproximei, a princípio, do domínio. Em resumo, a única entrada ou saída era através dum portão que ocupava uma garganta rochosa, dando para a estrada, a poucos passos abaixo do ponto em que parara para inspecionar o cenário.

Descrevi a ribeira como serpeando irregularmente por todo o seu curso. Suas duas direções *gerais*, como disse, eram, primeiro, de oeste para leste, e depois, de norte para sul. Na *curva*, a corrente, refluindo, fazia uma volta quase circular, de modo a formar uma península, quase mesmo uma ilha, abrangendo cêrca da décima-sexta parte dum acre. Nessa península, erguia-se uma casa de residência, e quando digo que essa casa, como o terraço infernal visto por Vathek, *était d'une architecture inconnue dans les annales de la terre*, quero significar, simplesmente, que seu *tout ensemble* me abalou, pelo agudíssimo senso da harmonia entre o nôvo e o adequado; em uma palavra: da *poesia* (pois, mais do que com as palavras há pouco empregadas, dificilmente poderei dar, da poesia em abstrato, mais rigorosa definição), e *não* quero significar que o simplesmente *outré* fôsse perceptível a qualquer respeito.

De fato, nada poderia ser bem mais simples, mais extremamente despretensioso, do que aquela casa de campo. Seu maravilhoso *effect* repousava totalmente no seu artístico arranjo, *como um quadro*. Poderia ter imaginado, enquanto olhava para ela, que



algum eminente pintor de paisagens a havia construído com o seu pincel.

O ponto donde vira a princípio o vale não era *totalmente*, embora fôsse, quase, o melhor lugar donde se pudesse descortinar a casa. Descrevê-la-ei, portanto, como depois a vi, duma posição sôbre a muralha de pedra, no extremo sul do anfiteatro.

O edifício principal tinha quase sete metros e vinte centímetros de comprido e quatro metros e oitenta centímetros de largura, certamente não mais do que isso. Sua altura total, do chão até a cumeeira, não excederia de cinco metros e quarenta centímetros. À extremidade oeste dessa construção estava ligada outra, quase um têrço menor em tôdas as suas proporções: a linha de sua fachada estava recuada cêrca de duas janelas da linha da casa maior, e a de seu telhado era, naturalmente, bem mais baixa que a do telhado vizinho. Em ângulo reto com essas construções e da mais recuada à principal, não exatamente no meio, estendia-se um terceiro compartimento, muito pequeno, no todo um têrço menor do que a ala ocidental. Os telhados das duas maiores eram muito declivosos, descendo da viga da cumeeira, numa longa curva côncava, e estendendo-se pelo menos um metro e vinte centímetros além das paredes da frente, de modo a formar os telhados de dois alpendres. Êstes últimos telhados não precisavam naturalmente de suportes, mas, como tinham o ar de precisar dêles, pequenos pilares completamente lisos inseriam-se sòmente nas esquinas. O telhado da ala setentrional era apenas uma extensão de uma parte do telhado principal. Entre a construção maior e a ala ocidental elevava-se uma chaminé quadrada, alta e um tanto delgada, de fortes tijolos holandeses, alternadamente brancos e vermelhos, com uma pequena cornija de tijolos salientes no tôpo. Por sôbre os torreões, os telhados também se projetavam bastante: no edifício principal, cêrca de um metro e vinte centímetros para leste e sessenta centímetros para oeste. A porta principal não estava exatamente no edifício maior, mas um pouco para leste, enquanto as duas janelas davam para oeste. Estas não se estendiam para o chão, mas eram muito mais compridas e mais estreitas do que habitualmente. Tinham simples postigos como portas. Os vidros tinham a forma de losango, mas bastante largos. A própria porta tinha sua metade superior de vidro, também com vidraças, em forma de losango. Um postigo móvel a fechava durante a noite. A porta para a ala ocidental abria-se na própria empena e era bem simples; uma única janela deitava para o sul. Não havia porta externa para a ala setentrional e havia também uma janela para leste.

A parede vazia do torreão de leste era suavizada por degraus (com uma balaustrada) que corriam diagonalmente através dela, sendo a subida do sul. Sob a coberta das goteiras, largamente salientes, davam aquêles degraus acesso a uma porta que abria para o sótão, ou antes, palheiro, pois era iluminado apenas por uma única janela, ao norte, e parecia ter sido feito para servir de paiol.

Os alpendres do edifício principal e da ala de oeste não tinham soalhos, como é de hábito; mas, nas portas e em cada janela, chatas e irregulares chapas de granito se encravavam na relva macia, permitindo confortável passeio, com qualquer tempo. Excelentes caminhos do mesmo material, não *delicadamente* adaptado, mas com a grama aveludada a encher os numerosos intervalos entre as pedras, levavam, serpeando, da casa a uma fonte de cristal, a cinco passos para cima, à estrada ou às duas casas externas que ficavam ao norte, além do regato, e eram completamente escondidas por algumas alfarrobeiras e catalpas.

A não mais de seis passos do edifício principal da casa de campo ficava o tronco morto de uma pereira fantástica, tão envolvido, da base ao cimo, pelas flôres magníficas da bignônia que não pequeno exame se requeria para determinar que espécie de coisa deliciosa seria. Em vários ramos dessa árvore pendiam gaiolas de várias formas. Numa, um grande cilindro de vime com uma argola no tope, divertia-se um poliglota; em outra, um crioulo; numa terceira, o impudente papa-arroz; enquanto três ou quatro mais delicadas prisões retiniam alto com canários.

Os pilares do alpendre achavam-se envolvidos em jasmins e suaves madressilvas; e do ângulo formado pelo edifício principal e sua ala ocidental, em frente, irrompia uma parreira de inaudita exuberância. Desprezando qualquer restrição, ela subia, primeiro, ao telhado mais baixo, depois ao mais alto; e ao longo da beira dêste último continuava a enroscar-se, atirando rebentos à direita e à esquerda, até afinal atingir, magnìficamente, a empena de leste e cair rastejando sôbre as escadas.

A casa inteira, com suas alas, fôra construída de anacrônicas ripas holandesas, largas e com cantos não arredondados. É uma particularidade dêsse material dar às casas com êle construídas a aparência de serem mais largas embaixo que em cima, à maneira da arquitetura egípcia; e, no caso presente, êsse efeito altamente pitoresco era auxiliado por numerosos vasos de vistosas flôres que quase circundavam a base do edifício.

As ripas eram pintadas de cinzento-escuro, e a felicidade com que essa tinta neutra se misturava ao verde vivo das fôlhas de tulipeiras que parcialmente ensombreciam a casa de campo pode ser fàcilmente concebida por um artista.

Do lugar junto ao muro de pedra já descrito os edifícios eram vistos com grande vantagem, pois o ângulo de sudoeste se lançava para a frente, de modo que o olhar abrangia imediatamente o conjunto das duas fachadas, com a pitoresca empena de leste, e ao mesmo tempo obtinha uma visão suficiente da ala norte, com parte de um belo telhado, até a casa do poço, e cêrca de metade de uma leve ponte que atravessava o regato, nas circunvizinhanças do edifício principal.

Não demorei muito tempo no cume da colina, embora ficasse o suficiente para fazer completa inspeção da cena a meus pés. Era claro que eu viera extraviado da estrada para a aldeia e tinha,

assim, boas desculpas de viajante para abrir o portão à minha frente e perguntar qual o caminho, sucedesse o que sucedesse; de modo que, sem mais preocupações, continuei.

A estrada, depois de passado o portão, parecia aberta sôbre uma laje natural, em declive gradativo, ao longo da frente dos rochedos de nordeste. Conduziu-me à base do precipício do norte e dali até a ponte, circundando a empena de leste para a porta da frente. Andando assim, observei que não se podia obter qualquer vista das casas externas.

Ao virar a esquina da empena, o mastim saltou à minha frente, em severo silêncio, mas com o olhar e a completa aparência de um tigre. Estendi-lhe, contudo, a mão em sinal de amizade, e jamais conheci um cão que resistisse a tal apêlo à sua cortesia. Êle não só fechou a bôca e balançou a cauda, como realmente me ofereceu sua pata e estendeu, depois, suas gentilezas a Ponto.

Como não se notasse qualquer campainha, bati com a bengala na porta, que estava meio aberta. Imediatamente um vulto adiantou-se para o limiar, o de uma mulher jovem, de cêrca de vinte e oito anos de idade, delgada, ou antes, leve, e um tanto acima da altura média. Ao aproximar-se ela, com certa *modesta decisão* no passo, inteiramente indescritível, disse a mim mesmo: "Certamente, achei aqui a perfeição do natural em contraposição à *graça* artificial." A segunda impressão que ela me causou, e que foi a mais viva das duas, foi a de *entusiasmo*. Tão intensa expressão de *romance*, talvez possa dizer assim, ou de sobrenaturalismo como a que cintilava nos seus olhos profundos, jamais me caíra antes no mais fundo do coração. Eu não sabia como, mas essa peculiar expressão do olhar, cingindo por vêzes os lábios, é a mais poderosa senão exclusivamente a *única* atração que me desperta o interêsse nas mulheres. *Romance*, contanto que meus leitores plenamente compreendam o que aqui quero dizer com essa palavra, *romance* e *feminilidade* me parecem têrmos conversíveis; e, afinal de contas, o que o homem verdadeiramente ama na mulher é sua *condição feminil*. Os olhos de Anita (ouvi alguém, lá de dentro, chamá-la: "Anita, meu bem!") eram "espiritualmente cinzentos"; seu cabelo, de um castanho leve; e isso foi tudo o que tive tempo de observar dela.

Atendendo a um seu cortesíssimo convite, entrei, passando primeiro por um vestíbulo toleràvelmente amplo. Como tinha ido principalmente para *observar*, verifiquei que, à minha direita, enquanto caminhava, estava uma janela igual às da frente da casa; à esquerda, uma porta conduzia ao aposento principal; e, em minha frente, uma porta *aberta* me deixava ver um pequeno quarto, do mesmo tamanho do vestíbulo, arranjado como escritório e com uma grande janela *arqueada* dando para o norte.

Passando para a sala de visitas, encontrei-me com o Sr. *Landor*, pois êste, como depois verifiquei, era o seu nome. Êle era delicado, mesmo cordial em seus modos; mas, precisamente então, eu estava

mais decidido a examinar os arranjos da habitação, que tanto me interessara, do que a observar a aparência pessoal do proprietário.

A ala norte, vi então, era um dormitório; sua porta se abria para a sala de visitas. A oeste dêsse dormitório havia apenas uma janela, que dava para o riacho. No lado ocidental da sala havia uma lareira, e uma porta levava à ala de oeste, uma cozinha, provàvelmente.

Nada podia ser mais rigorosamente simples do que a mobília da pequena sala de visitas. No chão havia um tapête tinto, em rama, de excelente tecido, campo branco com pequenos desenhos circulares verdes. Nas janelas pendiam cortinas de nívea cassa indiana; eram um tanto amplas, e caíam *decisivamente*, de modo um tanto solene talvez, em pregas paralelas até o chão, *justamente* até o soalho. As paredes estavam cobertas de papel francês, de grande delicadeza: campo de prata com um leve cordão verde atravessando-o em ziguezague. Tôda a extensão da parede era amenizada apenas por três das primorosas litografias de Julien, *à trois crayons*, pregadas à parede, sem molduras. Um dêsses desenhos era uma cena de luxo oriental, ou antes, de voluptuosidade; o outro era um "trecho de carnaval", incomparàvelmente vivo; o terceiro era uma cabeça de mulher grega, um rosto tão divinamente belo e, contudo, duma expressão tão provocantemente indecisa como nunca antes me detivera a atenção.

A principal mobília consistia em uma mesa redonda, algumas cadeiras (incluindo uma grande cadeira de balanço) e um sofá, ou antes, "canapé": o material era todo de bôrdo, pintado de creme, levemente entrelistrado de verde; o assento era de palha. As cadeiras e a mesa eram "para combinar", mas as *formas* de tôdas tinham sido evidentemente desenhadas pelo mesmo cérebro que planejou os "campos"; é impossível conceber qualquer coisa de mais gracioso.

Sôbre a mesa viam-se alguns livros, uma grande e larga garrafa de cristal, de algum moderno perfume, uma singela lâmpada *astral* (e não solar) de vidro fôsco, com um quebra-luz italiano, e um grande jarro de flôres resplendentes. Flôres, na verdade, de brilhantes côres e delicado odor formavam a única e simples decoração do aposento. A chaminé estava quase tomada por um vaso de flamantes gerânios. Sôbre uma prateleira triangular, em cada ângulo da sala, erguia-se também um vaso idêntico, variando apenas na beleza do conteúdo. Um ou dois buquês menores adornavam a prateleira da chaminé e violetas recém-desabrochadas agrupavam-se em tôrno das janelas abertas.

Não é propósito dêste trabalho fazer mais do que dar, pormenorizadamente, uma descrição da residência do Sr. Landor, *como eu a achei*.

FIM
DE "A CASA DE CAMPO DE LANDOR"
E DE "IMPRESSÕES PAISAGÍSTICAS"

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 1º de março de 2016.



Assinatura do autor