



A

Número de chamada

Clas. 7/UNESP

PHA 68970

Tombo nº 1263

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

A ILUSTRAÇÃO: O ILUSTRADOR LEITOR



Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação da UNESP/Bauru, Curso
de Pós-Graduação "Comunicação e Poéticas
Visuais".

Maria Luiza Calim de Carvalho Costa

Orientadora: Profa Dra Nelyse Aparecida Melro Salzedas

BAURU, 2003.



Maria Luiza Calim de Carvalho Costa

A ILUSTRAÇÃO: O ILUSTRADOR LEITOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poéticas Visuais, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista, Campus de Bauru, para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas Visuais.

Banca Examinadora:

Presidente: *Profa Dra Nelyse Aparecida Melro Salzedas*

Instituição: FAAC/ UNESP/Bauru

Titular: *Prof. Dr. Valdevino Soares de Oliveira*

Instituição: UNIBAN

Titular: *Prof. Dra Clarice Zamonaro Cortez*

Instituição: UEL

Titular: *Profa. Dra. Laurita Fernandes*

Instituição: Unimar/ Marília

Titular: *Profa. Dra. Guiomar Josefina Biondo*

Instituição: FAAC/UNESP/Bauru

**Bauru
2003**



A você, Isaias, dedico este trabalho, em agradecimento aos vinte anos de apoio e compreensão que tem me agraciado. Meu companheiro de sonho e luta, meu amor, meu amigo.

E, a dedicatória é extensiva aos nossos filhos, Mabel e Danilo, razão de nossas lutas, pois as conquistas só têm significado quando temos com quem dividi-las.

AGRADECIMENTOS

A Profa Dra Nelyse Aparecida Melro Salzedas, que muito me ensinou, incentivou e apoiou. Foi uma honra ser orientanda de tão ilustre mestra e generosa pessoa humana.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação que acompanharam a minha trajetória e muito me ensinaram, meu reconhecimento e gratidão.

Aos meus colegas do Curso de Pós-Graduação que me agraciaram com sua amizade e companheirismo. Aprendi muito com a oportunidade da troca mútua que essa convivência proporcionou.

Aos funcionários da Pós-Graduação, Carlos e Silvio, pela gentileza com que fui tratada e atendida, sempre que necessitei de suas informações e serviços.



O que são as palavras postas em um livro? O que são esses símbolos mortos? Nada absolutamente. O que é um livro se não o abrimos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas; mas se o lemos acontece algo estranho, creio que muda a cada vez. Heráclito disse (o repeti demasiadas vezes) que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio porque as águas mudam, mas o mais terrível é que nós não somos menos fluidos que o rio. Cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra.

Jorge Luiz Borges

SUMÁRIO

RESUMO.....	007
ABSTRACT.....	008
INTRODUÇÃO.....	009
CAPÍTULO I	021
TEXTO/IMAGEM: VISIBILIDADE E LEGIBILIDADE.	
CAPÍTULO II.....	055
O ESPAÇO DA LEITURA: A INTERSECÇÃO ENTRE TEXTO – LEITOR-ILUSTRAÇÃO.	
CAPÍTULO III.....	157
O CONJUNTO DAS ILUSTRAÇÕES: UM PROJETO GRÁFICO E CONCEITUAL.	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	179
APÊNDICE/ENCARTE.....	183



SUMÁRIO DO ENCARTE

CORPUS DA TESE

CAPA DA REVISTA.....	187
FALA DE DARCY PENTEADO.....	188
ILUSTRAÇÃO para <i>CONTO (NÃO CONTO)</i>.....	192
<i>CONTO (NÃO CONTO)</i> de Sérgio Sant'Anna.....	193
ILUSTRAÇÃO para <i>ELO PARTIDO</i>.....	197
<i>ELO PARTIDO</i> de Otto Lara Rezende.....	198
ILUSTRAÇÃO para <i>TIGRELA</i>.....	211
<i>TIGRELA</i> de Lygia Fagundes Telles.....	212
ILUSTRAÇÃO para <i>JOÃOZINHO DA BABILÔNIA</i>.....	219
ILUSTRAÇÃO para <i>JOÃOZINHO DA BABILÔNIA</i>.....	220
ILUSTRAÇÃO para <i>JOÃOZINHO DA BABILÔNIA</i>.....	221
<i>JOÃOZINHO DA BABILÔNIA</i> de João Antonio.....	222
ILUSTRAÇÃO para <i>EPIDÓLIA</i>.....	242
<i>EPIDÓLIA</i> de Murilo Rubião.....	243
ILUSTRAÇÃO para <i>O COLECIONADOR DE LÁGRIMAS</i>.....	251
<i>O COLECIONADOR DE LÁGRIMAS</i> de Ildeu Brandão.....	252



COSTA, M.L.C.C. *A ILUSTRAÇÃO: O ILUSTRADOR LEITOR*. Bauru, 2003. 253p. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

As ilustrações de Darcy Penteado para a revista *Status – 25 contos brasileiros*, 1976, e a fala do ilustrador quanto à produção de imagens e quanto à validade de se oferecer uma imagem junto a um texto literário foram os elementos geradores da pesquisa. Buscou-se a trajetória do leitor Darcy Penteado para encontrar as relações entre conto e ilustração e conto e obras de arte, das quais o ilustrador recorta fragmentos para compor as ilustrações. O processo de construção das ilustrações foi mapeado a partir dos pontos de ancoragens entre texto e ilustração e também a partir da identificação das permanências entre as ilustrações denunciando um traço estilístico e inovador. A intertextualidade é a marca do processo de criação do ilustrador. Além do resgate do trabalho de ilustrador do artista plástico Darcy Penteado, esta pesquisa contribui com mais um olhar sobre a questão da leitura da imagem junto a um texto, a partir do leitor, de sua trajetória no ato de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Ilustração; leitura; texto/imagem; Darcy Penteado.



COSTA, M.L.C.C. *THE ILLUSTRATION: THE READER ILLUSTRATOR*. Bauru, 2003. 253p. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

Darcy Penteado's illustrations for *Status* magazine- 25 *Brazilian short stories*, 1976, and his speech about reading and the merit of to be offering a image attached to a literary text, was the generator element for this search. Was sought the trajectory of reading of the reader Darcy Penteado to find out the relations between the short story and the illustration and between the short story and the master pieces, which the illustrator made cuts and retired fragments to compose his illustrations. The construction process of the illustrations was mapped trough the anchorages points between text and illustration and trough the permanence between all illustrations that denounces a trace of stile and innovation. The illustrator creative process is labeled by the intertextuality. Besides the illustration works of the plastic artist Darcy Penteado had been ransomed, this research contributes with one more view about the reading of images attached to texts, concerning the reader viewpoint and his trajectory of reading.

KEYWORDS: Illustration; reading; text/image; Darcy Penteado.



INTRODUÇÃO



Em nossa dissertação de Mestrado, intitulada *A Ilustração- Um processo Intertextual*, iniciamos a pesquisa texto/imagem. A partir de uma ilustração de Darcy Penteado para o conto *Três Coroas* de Autran Dourado, publicada na Revista *Status- Especial de Literatura*, 1976, levantamos questões como: o primeiro contato do leitor com a revista, sua capa, organização e as possibilidades do leitor adentrá-la; as questões que o leitor contemporâneo tem a resolver diante da relatividade do olhar, da simultaneidade e a polissemia do mundo atual; a forma, no correr da história, como as populações tiveram acesso à alfabetização, à leitura e à escrita bem como a democratização da leitura a partir de Gutenberg; às descobertas eletromagnéticas que recriaram o espaço simultâneo e transformaram o modo de olhar que a cultura alfabética nos legou; a relação Arte/Ideologia envolvendo o contexto histórico do momento da produção e as atualizações necessárias efetuadas pelo leitor para apreensão da significação; o processo de leitura, seu trajeto partindo da fruição/compreensão, interpretação e aplicação baseada na Estética da Recepção; e o olhar necessário do leitor para adquirir competência comunicativa.

Além dessas questões não terem sido esgotadas, no correr da produção da dissertação, outras inquietantes questões foram levantadas. O próprio ilustrador Darcy Penteado, em texto para a revista, comenta o processo de produção das ilustrações e questiona a validade da imagem junto ao texto. Teme o ilustrador que o fornecimento de imagens ao leitor em suas ilustrações possa perturbar a “imagística” do leitor. Eis então o problema: A interferência da ilustração na significação do texto escrito é o dilema do leitor: Qual texto ler? Uma leitura dialógica?

Uma série de hipóteses iniciais foi ordenada para averiguação:

Sendo a ilustração um segundo texto, uma segunda visão, o leitor “sofre” a contaminação da interpretação do ilustrador, ou o leitor funde os dois textos (escrito e ilustração) e interpreta-os simultaneamente alterando a significação caso o texto escrito fosse

apreendido sem imagem, ou, ainda, o leitor separa claramente o texto escrito da imagem produzida pelo ilustrador.

Outras hipóteses seriam: o leitor entende imagem produzida a partir de um texto escrito como tradução (entre códigos), sendo sentido de tradução, interpretação e não cópia. A imagem, por ser direta, opera, no leitor, uma interpretação *a priori* do texto a ser lido, e essa interpretação *a priori* dirige o leitor e altera o efeito estético da obra a ser lida, ou a ilustração sendo uma interpretação, portanto um segundo texto, cria um diálogo com o primeiro (o verbal), ampliando as possibilidades de uma leitura mais ampla por parte do leitor. Também, as imagens, sublinaramente ou não, trazem conceitos ideológicos e culturais embutidos e o leitor deve ter repertório e olhar agudo para identificar manipulações.

Muitas dessas questões, por certo, não são definitivamente respondidas, por razões claras: Como aferir o processo de leitura? Como identificar o que influenciou primeiro para essa ou aquela interpretação? As dificuldades, que de início já nos defrontamos, marcam uma trajetória em terreno de difícil acesso, porém, fértil e de paisagens deslumbrantes. O deslumbramento que nos instiga a continuar sempre seguindo trilhas já, por outros, percorridas, para, quem sabe, vislumbrar uma direção e abrir uma picada.

Diante da dificuldade dada já de início, traçou-se um percurso, o percurso da produção das ilustrações. O ilustrador é antes de tudo um leitor e sua ilustração dá visibilidade à sua interpretação. As ilustrações são a materialização da interpretação do leitor Darcy Penteado. Os caminhos, supostamente trilhados pelo leitor/ilustrador para a produção da imagem, apresentam-se como uma possibilidade de percurso para o leitor da revista instaurar o significado da ilustração.

O corpus da pesquisa: imagens e textos, ilustrações e contos literários, encontram-se publicadas em uma edição especial de uma revista, meio de comunicação de massa, que pressupõe que o leitor disponha de um tempo para sorver, com calma, o seu conteúdo.

Também, a forma do objeto a ser lido dirige o sentido que o leitor pode dar àquilo que lê. O suporte, a organização do conjunto de um livro, uma revista, um quadro, afetam a apreensão do significado:

Ler um artigo em um banco de dados eletrônico, sem saber nada da revista na qual foi publicado, nem dos artigos que o acompanham, e ler o mesmo artigo no número da revista na qual apareceu, não é a mesma experiência. O sentido que o leitor constrói no segundo caso, depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto de textos reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou do jornal (CHARTIER, 1998, p. 128).

A experiência do leitor, ao folhear a revista *Status*, obviamente não poderá ser aqui transposta, entretanto, informações sobre a revista, seu tempo de produção, seu público alvo, pode mediar essa ausência do contato com a materialidade do objeto, suas páginas, a textura do papel, a qualidade da diagramação, enfim, o prazer do toque que uma produção editorial de qualidade proporciona ao leitor.

Revista, segundo o verbete do dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, é “publicação periódica em que se divulgam artigos originais, reportagens, etc., sobre vários temas, ou, ainda que se divulgam, condensados, trabalhos sobre assuntos variados já aparecidos em livros e noutras publicações”. Veículo de comunicação de massa, apresenta-se de formas variadas, visando sempre um público alvo específico. Existem as revistas específicas para áreas profissionais, as acadêmicas, as literárias, as de entretenimento, etc. Em sua materialidade, normalmente são impressas em papel de diversas qualidades, com trabalho gráfico variado, levando-se em consideração o público alvo, seu poder aquisitivo, seus gostos e preferências. O tamanho também é determinado pelos mesmos critérios. Essa materialidade é alterada com o advento da internet e o surgimento das revistas digitais, porém mudou o meio mas a construção tradicional ainda permanece. As revistas devem ser atrativas ao leitor, suas capas devem seduzi-lo para querer-ler, querer-comprar. As imagens junto a textos são a

matéria de que são feitas as revistas. Texto e imagem compõem esse universo midiático em que se insere a revista.

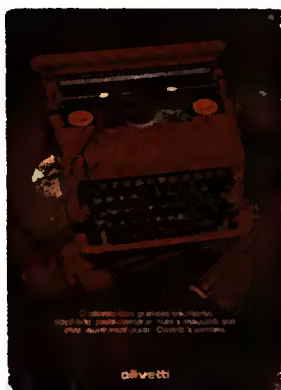
O *corpus* da tese que apresentamos foi extraído da revista *Status – especial de literatura – 25 Contos Brasileiros*, publicada em 1976. São ilustrações de Darcy Penteadado para contos de autores brasileiros, ilustrações e contos que serão apresentados logo mais. A revista *Status* era uma publicação voltada ao público masculino, com fotos eróticas e artigos sobre assuntos variados. Apresentou, em 1976, a edição especial de literatura com vinte e cinco contos brasileiros e convidou para ilustrá-los o artista plástico Darcy Penteadado. Um ano antes, a revista havia publicado com enorme sucesso um número especial com *Vinte Contos Latino-americanos*, dentre os quais sete brasileiros, o que teria incentivado os editores a acreditarem no lançamento da publicação de contos brasileiros. Gilberto Mansur, em texto de abertura da revista intitulada *O Status da nossa Literatura*, expressa a sua crença na qualidade de nossa literatura e na sede dos leitores por textos, apesar do contexto em que esse leitor vivia.

O leitor brasileiro – apesar da falta de tempo e do aumento do custo de vida – lê cada vez mais e melhor. E o escritor brasileiro – embora, como diz o poeta, “o pão seja pouco e a liberdade pequena” – escreve cada vez mais e melhor. *Status* que, em dois anos de vida, nunca duvidou da capacidade de escolha de seus leitores e sempre acreditou no trabalho de nossos escritores, tem participado ativamente do atual processo de “renascimento” da literatura brasileira. Escritores novos ou velhos, inéditos ou consagrados estão normalmente em qualquer número da revista com depoimentos, contos, ensaios, críticas, notícias (MANSUR, *Status*, 1976, p.5).

O contexto político, no período da publicação da revista *Status – especial de literatura- Vinte e Cinco Contos Brasileiros*, não era animador para produtores e editores. Não havia liberdade de expressão e a Censura fazia a triagem de tudo que circulava pelo país. A produção cultural brasileira era cerceada por todos os lados. Vivia-se uma situação fechada, limitadora e autoritária – a ditadura militar. Porém, como se pode perceber pela fala otimista

de Gilberto Mansur, - “E o escritor brasileiro – embora, como diz o poeta, ‘o pão seja pouco e a liberdade pequena’ – escreve cada vez mais e melhor.” – o homem se torna mais criativo e versátil diante dos obstáculos. Foi um período de obras ambíguas, onde o leitor bem repertoriado era capaz de extrair nas entrelinhas do texto, a significação que subvertia. Esse leitor competente, que a revista “*Status* ... nunca duvidou da capacidade de escolha ...”, é o público alvo dessa publicação, enunciado no título da revista, a palavra que sugere uma elite, uma qualidade diferencial de seus leitores.

Algumas revistas têm por objetivo informar sobre os acontecimentos recentes com reportagens sobre política, esportes, gente, etc, outras para proporcionar lazer como quadrinhos, fotonovelas, fofocas sobre a vida de famosos, etc, outras, ainda, para orientar ações como: aplicar seu dinheiro, decorar sua casa, e todas elas com o propósito comum de vender produtos de seus anunciantes. Qual o propósito da *Status*, nesse número especial? Publicidade só aparece na contra-capa e na parte interna e externa da capa final, ou seja, apenas três publicidades direcionadas para o universo de seus leitores. A primeira, na contra capa é a publicidade de uma máquina de escrever, a foto de uma máquina vermelha, com óculos de aro metálico apoiado nela, livros com capa de couro, relógio e mala executiva de couro acompanhada da frase: “O talento dos grandes escritores você não pode comprar, mas a máquina que eles usam você pode: Olivetti Valentine.”; a segunda publicidade, da parte interna da capa final, apresenta uma foto de um homem elegantemente vestido, sentado em um sofá de modo descontraído e confortável, com um aparelho de som ligado (evidente pelas luzes do *dial* ligadas), em uma sala com lareira, tapetes, quadros, e a frase “Qualidade: a exigência das pessoas experientes. Polyvox”; a terceira, na capa final, uma foto de um avião Concorde decolando e ao primeiro plano as passagens, passaporte e dois maços de cigarro, um de caixinha e outro do modelo longo, acompanhada da frase: “Pall Mall. Em todo o mundo o cigarro de 1ª. Classe.”.



A descrição das três publicidades se justifica para reafirmar o tipo de público alvo que a revista buscava, tanto as imagens como os textos indiciam que a revista era para um público seletivo, intelectual, de bom gosto e abastado. Não há uma só publicidade dentro da revista, e isso é algo importante a frisar. Voltando, então a pergunta formulada a pouco, qual o propósito de *Status* - especial de literatura? Dar prazer ao leitor com textos de qualidade, dar espaço aos escritores em tempos tão difíceis, oferecer um diferencial a um público seletivo, poderiam ser estas as respostas, mas acreditamos que o objetivo principal era desenvolver o olhar crítico do leitor, que em tempos de ditadura militar, precisava aguçar os sentidos para instaurar significados implícitos tanto nos textos como nas imagens a ele oferecidas.

São esses textos e imagens que compõem o *corpus*, e que serão trabalhados a fim de encontrar respostas para o problema da legibilidade da imagem e visibilidade que emana do texto verbal, e a trajetória do leitor Darcy Penteado como leitor dos contos e produtor das ilustrações. E o leitor da revista frente ao texto imagético de Penteado e aos contos, qual a sua trajetória diante dessa comunicação sincrética, interlinguagem verbal e visual?

Para tratar da visibilidade do texto, encontrar os caminhos do leitor Darcy Penteado, que antes de produtor da ilustração, foi leitor do texto verbal, trilhou, examinaremos como Darcy Penteado leu e construiu as ilustrações. No primeiro momento a ilustração evidenciará o tipo de leitura que foi instaurada por Penteado. Como o ilustrador entra em diálogo com outros textos imagéticos, recortando fragmentos para compor suas ilustrações, precisamos, no

segundo momento, encontrar as relações, os pontos de convergência que Penteado vislumbra entre a obra selecionada e recortada e o conto.

Foi dito, poucas linhas acima, que texto e imagem são a matéria de que são feitas as revistas; de certa forma responderia a pergunta que nos espinha: Por que as ilustrações? O próprio Darcy Penteado em espaço da revista para uma breve biografia dos contistas, do ilustrador e do chargista, lança mão de seu espaço e fala do processo de criação das imagens e articula algumas reflexões sobre a imagem junto a um texto e sobre a atividade de leitura.

A meu ver, a ilustração de um texto literário representa, quando junto a ele, a sua parte supérflua. Deve parecer estranho que eu, um ilustrador, esteja dizendo isto, mas a finalidade primeira da imagem desenhada com base num texto é fazer o 'bloco' literário parecer menos massudo ao leitor. Ela deve ser um convite à leitura e não a imposição da imagem que ele, o leitor, deva obrigatoriamente visualizar ao ler o texto (PENTEADO, Status, 1976, p. 12).

A imagem, quando junto ao texto é a parte supérflua? A questão dos limites das duas linguagens, o verbal e o não-verbal, da existência ou não de uma hierarquia, de suas especificidades são investigadas a partir do olhar do próprio ilustrador, que com seu texto no início da revista, levanta polêmicas perguntas e esboça algumas respostas, além de descrever o processo de criação das imagens que compõem o corpus.

Ao descrever o processo de produção das imagens Darcy Penteado aponta caminhos ao leitor: pesquisar, fazer o caminho inverso que ele trilhou, para , então, encontrar as relações por ele efetuadas para instaurar o significado. O leitor para concretizar a leitura deve, então, buscar os textos que emergem da imagem produzida pelo ilustrador. Penteado é explícito em sua fala sobre a abordagem antropofágica que efetua para ilustrar os contos:

Por sua vez, o leitor ganhou uma edição especial de *Status* diferente de tudo o que já se fez até agora no gênero, porque ilustrada por grandes nomes da pintura, como Da Vinci, Guguin, Picasso, Matisse, Goya, Redon, Klee, Manet, Beardsley, Miró, Modigliani, Klint e vários outros, atrás dos quais se colocou este montador de imagens que assina Darcy Penteado (PENTEADO, Status, 1976, p. 13).

A assinatura, tanto de Darcy como a do pintor cuja obra foi recortada, indicia caminhos ao leitor, como também, o título do conto e, claro, o próprio conto fornece modos de aproximação do leitor ao texto imagético. Porém, a fala do artista sobre sua obra proporciona a possibilidade de se pensar no processo de construção, perceber as camadas que se sobrepõem para compor o objeto e vislumbrar, quem sabe, com mais clareza a ideologia da qual é originária.

Uma questão que espeta nossos sentidos é por que Darcy Penteado, para criar suas ilustrações, lança mão de fragmentos de obras de arte? Novamente o próprio ilustrador explica:

...mais que um simples trabalho gráfico, a incumbência que *Status* me deu significou uma pesquisa. E pesquisa importante, porque com ela me testei por inteiro. Testei a minha versatilidade ao usar os inúmeros processos gráficos que aprendi em mais de trinta anos de vida profissional; a minha habilidade, eliminando a monotonia que adviria de um mesmo estilo pré-estabelecido; idem, a minha sedimentação de cultura (ou informação), na escolha dos artistas em que me baseei; e ainda a minha sensibilidade emocional, juntando aos contistas os pintores que, a meu ver, afinam com eles às suas místicas e imagísticas (PENTEADO, *Status*, 1976, p. 13).

Essa afinação de que fala Darcy Penteado é a que o leitor da revista *Status*, frente à ilustração e ao conto, necessita encontrar, através da legibilidade da imagem e da visibilidade do texto instaurar o significado que extrapola seus limites. Assim como o ilustrador, conforme disse, testou sua habilidade, sua sedimentação de cultura e sua sensibilidade emocional, o leitor, para encontrar as relações e as “afinações”, necessita também se lançar à pesquisa, a um mergulho nesse mar de semas e construir a rede de significações.

Um texto verbal, quando ilustrado, apresenta duas visões de mundo, de estilo, de forma. O leitor precisa perceber essas visões de mundo dos autores, tanto do texto verbal quanto do imagético, e deve, também, dialogar com sua própria visão.

O leitor deve perceber a questão do tempo/espço entre produção e leitura. Hans Robert Jauss (1980), diz que para se levantar que tipo de compreensão, de interpretação e de aplicação é própria a um texto de caráter estético, é preciso reconstruir o contexto histórico, da intenção primitiva do autor ou da obra. O autor diz que convém destacar os horizontes de uma primeira leitura – a atividade da percepção estética- de uma segunda leitura que constitui uma exegese retrospectiva e acrescentar uma terceira leitura histórica, para aparecer o texto no horizonte de sua alteridade e de sua semelhança em relação à nossa experiência atual.

A interação texto-leitor, abordada por Wolfgang Iser (1979), requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas gerando o efeito estético. Atividades imaginativas não quer dizer que cada leitor possa tirar a conclusão que desejar, pois, segundo Iser, a organização de referências, a estrutura do texto, enquanto instrução, orienta a leitura. Todo texto tem uma intenção comunicativa, foi escrito para ser lido, quanto à recepção Iser alerta: “o leitor contudo, nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é justa” (ISER, 1979,p.87).

Elege-se uma abordagem a partir do leitor, o leitor Darcy Penteado que materializou sua interpretação nas ilustrações e, através da busca da possível trajetória do leitor/ilustrador encontrar as marcas dessa interação texto-leitor-texto (conto-leitor-ilustração) . Elege-se, então, a Estética da Recepção e do Efeito – Jauss e Iser – como ênfase teórica e propõe-se trilhar os passos da pesquisa utilizando-se um raciocínio abduativo (poder-ser que deve ser investigado), perceptivo e analítico, que estarão em rede associativa para produzir informação, ou melhor buscar extrair uma idéia da outra (inferência). A visão que serve como ponto de partida é a de que se deve considerar o objeto contido em contexto complexo, onde a

evolução não pode ser determinada. O objeto se situa em “rede”, o leitor constrói o significado de acordo com o tipo de comunicação, frequência e associação simbólica que faz. O leitor elege as conexões de acordo com o juízo perceptivo e desenvolve sua capacidade de ampliar a rede quanto mais exercita a leitura e as possibilidades associativas.

O leitor necessita de um conhecimento prévio: um conhecimento lingüístico para decodificar o texto – verbal e imagético; um conhecimento textual que proporciona ao leitor o reconhecimento de uma tipologia textual; um conhecimento de mundo que se configura em seu repertório. É portanto um processo complexo que envolve várias variantes e se realiza entre a percepção do efeito e a cognição.

A própria fala de Darcy Penteado guia e marca a trajetória de indagações e pesquisa que se segue. Os contos e as ilustrações, que compõem o *corpus*, são apresentados em forma de encarte, com o objetivo de facilitar o manuseio e leitura.

O primeiro capítulo, intitulado *Texto e Imagem: Visibilidade e Legibilidade*, trata das relações texto e imagem: a legibilidade da imagem e a visibilidade do texto. Busca como a questão da preponderância do texto em relação à imagem, e o inverso, tem sido abordada no correr dos tempos e, trata também da problemática da *mimesis*- modo de representação que aprisionou a arte ocidental da Antiguidade ao século XVIII e que é interpretada de acordo com o olhar de cada tempo. A intertextualidade, a transposição de um sistema de signos a outro sistema, o ato de leitura, e a interação texto-leitor são tratados a fim de elucidar teoricamente e dar sustentação às interpretações que se apresentam no capítulo a seguir.

O segundo capítulo, intitulado *O Espaço da Leitura: A Intersecção entre Texto- Leitor- Ilustração*, apresenta um exercício de leitura a partir dos indicadores do texto verbal e do visual, no ir e vir da leitura do conto e da imagem e intenta encontrar as relações efetuadas pelo leitor Darcy Penteado evidenciadas na produção da ilustração – a sua aplicação da leitura do conto. Inicia, o capítulo, com a leitura da capa da revista Status, texto e imagem que

enuncia o conteúdo da revista, convida e seduz o leitor para adentrá-la. Em seguida, a leitura do texto de Sérgio Sant'Anna, *Conto(Não Conto)*, e da ilustração de Penteado, que apropria-se de fragmentos de duas pinturas de Marc Chagall para compor a imagem. A leitura se segue com o conto *Elo Partido* de Otto Lara Rezende, e da imagem produzida pelo ilustrador utilizando-se de fragmento de obra de Kandinsky. Para o conto *Tigrela* de Lygia Fagundes Telles, a imagem produzida por Penteado utiliza fragmentos de obras de dois artistas Edouard Manet e Henri Rousseau. O conto *Joãozinho da Babilônia*, de João Antonio é ilustrado numa colagem de fragmentos de obras de dois artistas: Lucas Cranach e Henri Matisse. O conto *Epidólia*, de Murilo Rubião, é ilustrado por Penteado com desenho de Leonor Fini. E finalmente, o conto de Ildeu Brandão, *O Colecionador de Lágrimas*, em cuja ilustração, Darcy Penteado utiliza-se de obra de Paul Klee.

O terceiro capítulo, intitulado *O Conjunto das Ilustrações: Um Projeto Gráfico e Conceitual*, a partir da busca do trajeto de leitura do ilustrador, analisa o olhar antropofágico proposto por Penteado ao trazer à baila, no conjunto de contos brasileiros, fragmentos de obras de mestres da História da Arte Ocidental de vários tempos. Também, ao identificar nas imagens produzidas, em seu conjunto, as permanências, os contrastes, as isotopias, busca-se encontrar respostas para o próprio questionamento de Darcy Penteado no início da revista, ou seja, a resposta, a partir de sua própria produção.

As considerações finais, demonstram, de modo mais sintético, a contribuição da pesquisa sobre as relações texto/imagem através da perspectiva do leitor, da recepção e do efeito, e resgata o trabalho de ilustração do artista plástico Darcy Penteado, ao demonstrar a qualidade de suas imagens gráficas e aponta para a inovação, que naquele tempo, 1976, essas imagens trouxeram.



CAPÍTULO I

TEXTO E IMAGEM:

VISIBILIDADE E LEGIBILIDADE

Um leão-de-chácara dos antigos me disse que, nos tempos dos cabarés da Lapa, só um sujeito tinha crédito naquele corrimento de casas. Ali, tratando marafona como rainha e estourando bebida importada, o freguês bebeu duas fortunas, levantadas com imóveis em Teresópolis.

O homem era Batista Pamplona, doutor José Batista Pamplona, o Batista falado do Estado do Rio. Batistão, como gostava de ser tratado pelas mulheres.

De outubro para cá, por três transas merotas nas corridas, passei a dormir pouco em Madureira, que os afrontos eram cedinho e eu me mandava para a Gávea, saído do Inferninho, o Bar e Boate Danúbio, onde continuo sendo Joãozinho da Babilônia, leão da casa.

Numa dessas estiradas da noite, dando um tempo entre as quatro e seis da manhã, antes dos cavalinhos e comendo buchada no Capela, achei Guiomar de coronel a tiracolo.

ção que ele devia, verbalmente, ao advogado, onde a família andava, com ele.

O mi-
via, de
jei aqui
tistão
salina

cima da cabeça
neném na mão
Guimar. Aí, uma
nes, umes, p
ma de sabo
sabio. Ba



A fala de Darcy Penteado para os leitores da revista será, para nós, instrumento heurístico tal como a carta de Poussin o foi para Louis Marin em *Ler um Quadro – Uma carta de Poussin em 1639* (MARIN,2001). Poussin escreve uma carta para seu cliente Chantelou, anunciando o envio de um quadro, o *Maná*, antecipando informações sobre a obra, descrevendo-a, sugerindo uma cornija, iluminação e posicionamento do quadro de modo adequado para a leitura da imagem, e, orientando um caminho de leitura. O texto de Penteado e a carta de Poussin tratam da questão de modos de leitura, o primeiro questiona a validade de se oferecer ao leitor imagens junto a um texto, disserta sobre a atividade de construção de imagens mentais do leitor a partir da leitura de um texto e explica o processo de produção de suas imagens oferecendo ao leitor da revista, de modo implícito, trajetos de leitura; já Poussin, de maneira mais explícita, proporciona ao leitor um esquema para leitura de imagens, de modo a fornecer instrumentos para o olhar do leitor melhor ver.

Poussin, segundo Marin, escreve a carta para agradar ao cliente antecipando o prazer de sua contemplação, e também para prevenir e instruir essa contemplação, a fim de fazê-la acomodar-se “à verdade da pintura: valor passional de um lado, valor cognitivo do outro” (MARIN,2000,p.25). A intenção de Penteado é oposta. O ilustrador teme influenciar, com suas ilustrações, as imagens mentais que todo leitor faz ao ler um texto. Pergunta em seu texto se “tem o ilustrador o direito de perturbar a imagística do leitor com a sua própria?” (PENTEADO, Status,1976,p.12).

Louis Marin (2001,p.117) começa seu texto indagando a validade e a legitimidade de se estender o termo leitura para imagem. Pergunta se “ler um quadro” é simples figura de linguagem ou abuso do termo e argumenta que “uma página escrita é, de um lado, leitura, de outro lado, quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares em comum, recobrimentos parciais e encavalamentos incertos”.

Marin, questiona sobre a legibilidade da imagem: “...há algo legível no quadro? E em que consiste? Em signos, no sentido de elementos discretos e identificáveis com os quais poderíamos construir um sistema, conjunto articulado e estruturado em número finito? Se existem signos no quadro, são eles legíveis?” (MARIN,2001,p.118). Continua, Marin, argumentando que “ler não é uma atividade simples” e que se pode extrair três direções de sentido: primeira é que ler é reconhecer uma estrutura de *signifiante*, ou seja a forma, o traço é um signo que “representa qualquer coisa sem que saibamos necessariamente qual seja outra coisa representada”; segundo, ler é compreender, é o “re-conhecimento da estrutura de *signifiante*”; e terceiro ler é “decifrar, interpretar, visar e talvez adivinhar o sentido de um discurso”. Marin pergunta se “a pintura não é um discurso em imagens cujas figuras deveriam ser analisadas, se não como signos, ao menos como tropos?” Pergunta se “todos os problemas colocados pela expressão ‘leitura de quadros’ não são, mais ou menos insidiosamente formulados a partir da tradição” que supõe ler no quadro a narração que se teve a intenção de traduzir em imagem visual?

Segundo essa tradição, deveríamos dizer que o próprio artista, para pintar seu quadro, leu um texto e que o expectador, para ver o quadro “realmente”, deve ler o quadro como se fosse esse texto. Se o artista teve de ler um livro, um texto, palavras, frases, para pintar, para fazer ver, o espectador deve “ler” o quadro para ver aquilo de que fala o texto (que o quadro traduz e ao qual remete ou se refere) (MARIN,2001,p.119).

Essa tradição de que fala Marin ao citar Meyer Schapiro (SCHAPIRO,1973,apud MARIN,2001,p.119), que da Baixa Antiguidade ao século XVIII, no Ocidente, ler um quadro equivalia buscar a narração que fora traduzido em imagens. A arte moderna aboliu essa armadura da representação, do tema, da narrativa, porém para a criação, parafraseando o próprio Darcy Penteado, ninguém tira nada do nada, ou seja deve haver uma idéia primeira que vai desencadear uma rede de relações. A ilustração nos parece estar solidificada na tradição comentada por Marin, pois para ilustrar algo, o ilustrador precisa ler primeiro o texto,

o livro, a música, etc, para então encontrar juntamente com seu repertório, os caminhos para a produção; e o leitor da imagem produzida a partir de um texto, precisa encontrar os caminhos da produção para instaurar a significação.

Poussin aconselha a Chantelou: “Leia a história e o quadro”, segundo Marin, “é levantada a questão da relação entre leitura e visão, entre legibilidade e visibilidade, entre o texto lido e o quadro visto” (MARIN, 2001, p.120). Darcy Penteado, de modo implícito, sugere ao leitor da revista, que ele deve ler o texto e ler a ilustração e encontrar as relações com outros textos. O título do conto, o nome do autor, a assinatura de artistas cujas obras foram recortadas são indicativos de leitura, assim como o título da obra de Poussin, *Maná*, indica “ao mesmo tempo um nome próprio, título, frase nominal, enunciado de um tema e abreviação de uma narrativa” (MARIN, 2001, p.121).

Aproximando as linguagens, observando as concordâncias e diferenças, Louis Marin disserta:

... o texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem, ou de maneira comparável a ela... Mas, inversamente, poderíamos dizer que a imagem é um quadro gravado, enquanto que o texto escrito é um quadro falante. ... o quadro é uma forma de escrita, ou, ao menos, de inscrição, que possui suas características, e que, contudo, se aparentam com o texto escrito ou sobretudo lido ou legível. Por sua parte, o texto escrito é um quadro falante: ele é lido, sem dúvida, mas a especificidade dessa leitura – sem que seja esquecida a característica visual da página impressa – é menos ser uma operação da visão do que uma operação da fala e da escuta (MARIN, 2001, p.123).

Há muito já se vem discutindo sobre os limites entre texto e imagem, suas diferenças e pontos de contato. Como se está buscando a partir da própria fala de Darcy Penteado o encaminhamento das questões da pesquisa, o ilustrador questiona a validade da imagem junto a um texto:

A meu ver, a ilustração de um texto literário representa, quando junto a ele, a sua parte supérflua. Deve parecer estranho que eu, um ilustrador, esteja dizendo isto, mas a finalidade primeira da imagem desenhada com base num texto é fazer o ‘bloco’ literário parecer menos massudo ao leitor. Ela deve ser um convite à leitura e não a imposição da imagem que ele, o leitor, deva obrigatoriamente visualizar ao ler o texto (PENTEADO, Status, 1976, p.12).

Acredita-se que Darcy Penteado pretendia com essa afirmação era defender a tese da autonomia da obra, cujo significado está em sua imanência e não fora dela. Um conto não precisa de uma metalinguagem para explicá-lo, assim como uma imagem não precisa de uma bula informativa para significar. Porém, uma imagem junto a um texto pode criar diálogos entre si e também entre textos e ampliar as possibilidades de leitura, oferecendo uma virtualidade ampla, aberta. Aberta sim, pois o leitor escolhe os indicadores de leitura que irá trilhar, e desenha a trajetória. O ilustrador teme influenciar, com suas ilustrações, as imagens mentais que todo leitor faz ao ler um texto.

Essa questão da preponderância do texto em relação imagem e vice-versa vem sendo tratada no correr dos tempos a partir de diversos ângulos.

Nuno Saldanha (1995), em *Poéticas da Imagem*, discorre sobre a relação entre palavras e imagens, entre as palavras e as coisas (ou sua representação): “Se, por um lado, a escrita se viu inferiorizada, em relação às imagens, pelo seu poder de descrição ou reprodução, as artes visuais viram-se, por outro lado, obrigadas a ceder ao poder da narrativa da própria escrita” (SALDANHA, 1995, p.29). Saldanha apresenta os modos e expressões entre as letras e as artes, como se coordenam, e como se constituem, na história das formas de comunicação ou expressão humanas, em uma constante. O autor diz que a tradução de idéias em imagens surge muito cedo, remontando aos hieróglifos e à tradição simbólica dos mistérios pagãos. Argumenta que as primeiras formas de escrita são pictográficas, portanto signos que apresentam um imbricamento das duas linguagens.

No Antigo Egito, observa-se uma estreita relação entre a escrita e arte, texto e imagem dividem o mesmo espaço, e os hieróglifos são signos lingüísticos e icônicos ao mesmo tempo. Saldanha lembra que os hieróglifos não têm função de legenda junto às imagens, mas que mutuamente complementam-se.

Na Grécia Antiga, apresenta uma união entre literatura e imagem. Ambas aparecem unidas materialmente no rolo ilustrado de papiro ou na cerâmica. Saldanha lembra que, nesse caso, há uma relação de subordinação entre imagem em relação ao texto, à medida que as imagens servem para ilustrar o texto.

Na Idade Média, texto e imagem conjugam perfeita harmonia, a julgar pelas iluminuras e a Inicial Ornada. A pintura assume um caráter narrativo, e também emprega a escrita para comunicar. Neste período inaugura-se uma tradição simbólica aliada a uma iconografia que perdura até o final da Idade Moderna. O pensamento medieval de que tudo que existe no mundo, coisas, conceitos ou idéias são símbolos, originou duas vertentes desenvolvidas a partir da Idade Média: uma a partir da filosofia aristotélica, mais racional, faz uso da imagem como palavra, instaurando uma tradição iconográfica, simbólica com intuito didático e, uma a partir da tradição neoplatônica que defende o processo de visão como transcendente do ato puramente sensitivo, aproximando-o da percepção intuitiva platônica. “A função da imagem deixa de ser, portanto, uma exposição de verdades ou um meio de criar maior impacto ao observador-leitor, mas um mistério, uma visão sagrada que inspira a meditação sobre aquilo que representa” (SALDANHA, 1995, p.55).

No período do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco, segundo, ainda, Saldanha, inflexões de ordem teórica vão estabelecer uma relação estreita entre a pintura e a poesia. Entre o século XV e XVIII, recorrem à Poética e à Retórica, e constituem um notório campo de ensaio às teorias da imitação. Temas como história épica ou bíblica, com intuito de exprimir verdades morais, com a finalidade de deleitar ou mover sentimentos.

Nuno Saldanha, apresenta, de modo claro, o problema da unidade ou diversidade das Artes – Poesia e Pintura apontando as duas direções que foram tomadas neste período: a primeira assume a tese da diferença entre ambas, através dos meios e das formas de expressão; e a segunda direção aponta para a identidade de ambas em sua natureza, conteúdo

e finalidade. São elas: a *Paragone*, que salienta a pintura como superior à poesia e a outra vertente, *Ut pictura poesis*, que realça a unidade de ambas. A teoria artística do século XV acentuou a pesquisa nas relações Arte e Natureza, entre a imagem e a porção de realidade que retratava.

Simonides de Ceos, poeta grego dos séculos VI-V a.C, foi o fundador da tradição *Ut pictura poesis*. Segundo Plutarco, é de Simonides a famosa antítese de que a pintura é a poesia muda e a poesia pintura que fala – *Muta poesis, eloquens pictura*. A *Paragone* defendida por Leonardo da Vinci, responde à idéia simonideana de modo provocativo, argumentando que se chamam à pintura poesia muda, o pintor pode qualificar de pintura cega, a arte do poeta, e alfineta ao perguntar qual seria pior: ser mudo ou ser cego? Trata-se de dar privilégio ao olhar, dentre os outros sentidos e a defesa de que a pintura é coisa mental, elevando assim, a pintura a um *status quo* nunca dantes alcançado, por uma atividade até então considerada artesanal e não intelectual.

No início do século XVI, a teoria, vai centrar-se na própria arte, nos seus problemas intrínsecos, ao contrário do olhar anterior voltado à relação entre a arte e o objeto de representação.

No século XVII, com os quadros sacros do jesuíta francês Louis Richeomme, livro ilustrado por imagens, “uma pintura tripla, de pincel, de palavra e de significado”, o padre expõe suas idéias sobre a relação entre a imagem e o discurso: “A pintura muda será para os seus olhos; a narração para suas orelhas e a exposição de uma e de outra servirá a seus espíritos” (RICHEOMME,apud MARIN,2001,p.122). O padre Richeomme, preocupado com a adequada leitura dos mistérios da eucaristia, acrescenta: “Se existe algo nesses quadros gravados (as imagens) que não corresponde aos quadros falantes (as narrativas), o leitor suprirá a falta da pintura, se for de seu agrado, corrigindo-a com a palavra do texto, que seguirá em tudo como melhor guia do sentido da história” (RICHEOMME,1601 apud

MARIN,2001,p.123). Evidencia, nessa ultima citação, a valorização ao texto escrito em relação à imagem, apesar do amplo uso que seu livro faz da ilustração.

Apesar da afirmação constante de que a Pintura e a Poesia são artes irmãs, Saldanha (1995) demonstra que variações de visão apontam para as diferenças das linguagens: Giovanni Paolo Lomazzo, afirma, em seu *Tratado dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura* de 1585, que pintura e poesia são irmãs gêmeas; já César Ripa, em *Iconologia* de 1593, diz que uma é loira e a outra morena; e Marco Boschini, defende a idéia de que uma das irmãs é um rapaz, com a frase “macho é o pincel e fêmea é a pena”, em sua *Carta Del Navegar Pitoresco*, em 1660.

No começo do século XVIII, Roger de Piles e Joshua Reynolds pretendem a ampliação do conceito *Ut pictura poesis*, De Piles entende que a cor é a essência da pintura e propõe o termo para *Ut rhetorica color*. Na segunda metade do século XVIII, partidários da poesia que julgam ser a sua arte superior à pintura, encontram outra irmã , mais a sua altura: a música torna-se, então, paralelo apropriado à poesia, se bem que essa pretensa união esteve implícita desde a Antiguidade. A título de resposta, os partidários da pintura, apresentam correspondências entre a música e a cor (SALDANHA,1995).

O paralelo entre a poesia e a música se baseava, sobretudo, na consideração de que eram “artes do tempo” (ritmo, pausa, etc). Charles Avison, em seu *An Essay on Musical Expression*, de 1752, afirma que harmonia e composição são o que a pintura e a música têm em comum. Comparar escalas musicais e cores do espectro, segundo Saldanha (1995), já era tradicional: Aristóteles em *De sensu et sensibili*; Athanasius Kirsher em *Misurgia Universalis*, em 1650; Isaac Newton em *Óptica* de 1704, tenta estabelecer, em princípios científicos, a identidade entre tons musicais e cores; e Louis Bertrand Castel, que , em 1740, desenvolve um teclado que projetava cores, o cravo ocular.



Em meados do século XVIII, “o universo humanista do *Ut pictura poesis* tende cada vez mais a desmoronar-se”, em 1766 com *Laocoonte – ou sobre os limites da pintura e da poesia*, aponta a diferença das irmãs atribuindo a arte do espaço a pintura e de arte do tempo a poesia. “Apesar dos ataques formulados no século XVIII à correspondência das artes, o emprego simultâneo entre palavras e imagens resiste e persevera. O tema *Ut pictura poesis* fazia parte de um sistema mais vasto que se inseria na questão da unidade e diversidade das artes” (SALDANHA, 1995, p.42,43).

A conjugação das duas formas de expressão, a textual e a visual, vigoram e vicejam pelo século XIX e XX. O movimento Pré-Rafaelista e o Parnasianismo demonstram a preocupação de relacionar as diversas artes, poemas serviram para execução de quadros e vice-versa. A interação da linguagem verbal e da imagética prossegue até os dias de hoje, não só nas artes tradicionais como também nos novos meios de comunicação gerados pela tecnologia. A Poesia Concreta, a Arte Conceitual, também a Publicidade, a Informática, a Televisão, Revistas, Jornais, etc combinam as linguagens verbal e imagética com a intenção de clarear ou intensificar o significado da mensagem.

O binômio espaço-tempo imposto por Lessing, é contestado, no século XX, através da pintura de Cézanne, do Cubismo de Braque e Picasso, do Futurismo de Balla e Duchamp. Acompanhando e desvelando a ruptura das barreiras espaço-tempo, a tecnologia, desde a invenção do telefone até a concepção do espaço virtual, desmonta a teoria da diferença entre as linguagens verbal e visual pelo binômio tempo-espaço.

Mitchell (1986) diz que palavras e imagens parecem inevitavelmente em uma “guerra de signos”, cada arte, cada tipo de signo clama para si que estão mais equipadas para mediar, e em cada área afirmam certas características de suas próprias essências. Encontram nas oposições de suas características, os argumentos para defesa de suas áreas: a poesia ou expressão verbal, vê seus signos como arbitrários e convencionais (Saussure), relacionada

com o domínio invisível das idéias e sentimentos; já a pintura vê-se como a única ajustada à representação do mundo visível. A poesia, a partir de Lessing, é vista como arte do tempo, movimento e ação e a pintura como arte do espaço, estática. Pontos de transferência e semelhanças entre textos e imagens, construídos através das fundamentações do *Ut pictura poesis* na tradição e “artes irmãs” no Criticismo, são conceitos quase sempre acompanhados, também, pelo reconhecimento das diferenças entre as artes.

Mitchell afirma que “não há diferença essencial entre poesia e pintura, nenhuma diferença que seja dada por todo o tempo, por natureza inata do meio, dos objetos que representa ou as leis da mente humana”. Segundo o autor, existe sempre um número de diferenças no efeito, em uma cultura que consente classificar as qualidades distintivas do seu conjunto de signos e símbolos. Essas diferenças são decifradas com todos os valores antitéticos que a cultura deseja abraçar ou repudiar (MITCHELL, 1986, p.49).

Para Mitchell, parece estranho pensar no domínio dos signos estéticos como dividido entre poesia e pintura, porque vivemos em um mundo que vem sofrendo transformações inovadoras desde o fim do século XVIII. “Em uma cultura com uma profusão de meios como a fotografia, filme, televisão, computadores para produção gráfica, etc, polarizar entre pintura versus poesia nos parece obsoleto, então preferimos um termo mais neutro como texto versus imagem” (MITCHELL, 1986, p.50). O autor explica que no prefácio de *Laocoonte*, Lessing amplia a abrangência da palavra pintura para as artes plásticas, assim como poesia a todas as artes cuja imitação é progressiva. Então, pintura e poesia, para Lessing, compreendem todos os signos artísticos possíveis por serem sinédoques de todo um rol de significações temporais e espaciais.

→ Barthes (1990) pergunta se existe sempre texto no interior, abaixo ou em volta da imagem, e responde que para encontrar imagens sem palavras seria necessário remontar a sociedades analfabetas, em “uma espécie de estado pictográfico da imagem”; segundo ele,

desde o aparecimento do livro, texto e imagem sempre apareceram vinculados de algum modo. Por vezes a imagem duplica certas informações do texto, através da redundância, por outras o texto é que acrescenta à imagem uma informação.

Texto e imagem, corpo e alma, signo arbitrário e signo natural, representação e apresentação, domínio do invisível mundo das idéias e domínio do mundo visível, natureza e cultura, valores antitéticos tão costumeiramente usados para tratar o tópico das diferenças e afinidades entre texto e imagem. Essas antíteses vêm à tona quando se trata da questão da *mimesis*, como foi interpretada no correr dos tempos.

Barthes (1990), em *A Retórica da Imagem*, sugere que a palavra imagem estaria ligada à raiz etimológica *imitari*. Pensa o referido autor ter chegado ao cerne de um problema quanto à semiologia da imagem: “a representação analógica (a cópia) poderá produzir verdadeiros sistemas de signos e não apenas simples aglutinações de símbolos? Será concebível um ‘código’ analógico – e não mais digital?” (BARTHES, 1990, p.27).

Sabe-se que os linguistas eliminam da linguagem toda comunicação por analogia, da ‘linguagem’ das abelhas à ‘linguagem’ gestual, pois que essas comunicações são duplamente fundamentadas sobre uma combinação de unidades digitais, como são os fonemas. Os linguistas não são os únicos a suspeitar da natureza da imagem; a opinião geral também considera – confusamente – a imagem como um centro de resistência ao sentido, em nome de uma certa idéia mítica da Vida: a imagem é representação, isto é, ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado. Assim, de ambos os lados, a analogia é considerada como um sentido pobre: uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar em relação à língua; outros que a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem (BARTHES, 1990, p.27).

O aprisionamento do sentido da palavra imagem com o sentido de *mimesis* até o século XVIII, e as diversas apropriações de sentido que *mimesis* vai adquirindo com o correr do tempo em função da visão de mundo de cada época, elucidam, de certo modo, como a relação texto-imagem tem sido tratada historicamente.

No livro *X, d'A República*, apresenta-se “a ordem dos três leitões”, esquema platônico que situa o conceito de *mimesis* na seguinte ordem: o primeiro leito feito pelo *phytougós-*

autor da *phýsis*, – o Criador de todas as coisas, o segundo leito seria feito pelo marceneiro, que produziria uma cópia desse leito primeiro ou real, e, por fim o terceiro leito seria realizado pelo pintor, que distanciado do primeiro realizaria a cópia do segundo leito. Segundo essa ordem, o pintor não tem acesso à essência, mas sim mimetiza a aparência do leito segundo, o produzido pelo marceneiro. O que o pintor produz, então, é a “cópia da cópia”, o simulacro. E, então, o produto do poeta seria um terceiro grau de repetição, já que “pinta com palavras” e utiliza um sistema arbitrário como é o verbal. Essa visão da impotência epistemológica da arte mimética, segundo o critério da verdade, norteou Platão quanto à dupla cena de julgamento e condenação dos poetas como “mimetizadores”. Por essa perspectiva, qual seria a posição da pintura não-figurativa? Estaria, ela no mesmo grau da poesia? Como não seria a cópia da aparência do segundo leito, estaria, então, num terceiro grau, tal qual a arte poética? Nesse caso, texto e imagem estariam no mesmo grau de repetição, divergindo apenas em suas especificidades de linguagem?

Antes de tentarmos responder a essa pergunta, se faz necessário esclarecer outra questão a fim de delimitarmos o objeto. O que entendemos por imagem?

Lucia Santaella e Winfried Nöth, em *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*, dividem o mundo das imagens em dois domínios: o domínio das representações visuais como desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas, infográficas e, o domínio das representações mentais como as visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos. Completam que tais domínios não existem separados, estando ligados na sua gênese. “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que a produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA, 2001, p.15).

Desenvolvendo mais a questão, W.J.Thomas Mitchell em *Iconology – Image, Text, Ideology*, dedica o primeiro capítulo a perguntar o que é imagem, e propõe que iniciemos pensando as imagens como uma extensa família que tem migrado no tempo e no espaço e sofrido mutações profundas no processo. Constrói, então, uma “espécie de árvore genealógica desta família”. O caule composto pela Imagem, no sentido de semelhança, parença, similitude; os galhos seriam cinco: Imagem Gráfica (pintura, escultura, desenho), Imagem Óptica (espelhos, projeções), Imagem Perceptual (conhecimento sensorial, espécies, aparências), Imagem Mental (sonhos, memórias, idéias, fantasmata) e Imagem Verbal (metáforas, descrições). Cada galho desta árvore familiar designa um tipo de imagem que é central no discurso de algumas disciplinas: Gráfica interessa à Arte, História da Arte, Arquitetura; já a Óptica interessa à Física; a Perceptual à Psicologia, Neurologia, Fisiologia, História da Arte; a Mental interessa ao campo da Psicologia e Epistemologia e finalmente, a Verbal à Literatura e Linguística. Mitchell propõe que se pergunte quais membros dessa família de imagens é chamado de imagem de forma literal e quais envolvem um extensivo, figurado ou impróprio uso do termo. Sugere que Gráfica e Óptica representariam mais a idéia de imagem no sentido estrito do termo e que Mental e Verbal estariam empregadas no sentido metafórico. Explica que imagens mentais não parecem estáveis e permanentes, como as “imagens reais” são, elas variam de pessoa para pessoa, envolvem uma apreensão multisensorial e uma interpretação. Se o senso literal da palavra imagem é a gráfica, a representação pictórica, o objeto material, e as noções de imagem mental, verbal e perceptual seriam derivações impróprias deste sentido literal, ao buscarmos a tradição cristã, por exemplo, esta idéia estaria invertida. A criação do homem “à imagem e semelhança de Deus” remete não à imagem como um quadro mas à idéia de similitude espiritual. Santo Agostinho, em *Confissões*, analisa a idolatria como subordinação da imagem da verdade espiritual a uma imagem material falsa. Para ele, então, a verdadeira e literal imagem é a mental ou espiritual,

a imagem imprópria, derivada e figurativa é a forma material percebida pelos nossos sentidos, principalmente os olhos.

Alberto Manguel em *Lendo Imagens*, diz que em algum momento do século XVI, “Francis Bacon observou que, para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento.” É a concepção de Platão de que todo o conhecimento não passava de recordação. Manguel completa seu pensamento:

Se isso for verdade, estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens – pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas. Quer descubramos nessas imagens circundantes lembranças desbotadas de uma beleza que, em outros tempos, foi nossa (como sugeriu Platão), quer elas exijam de nós uma interpretação nova e original, por meio de todas as possibilidades que nossa linguagem tenha a oferecer (como Salomão intuiu), somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras (MANGUEL, 2001, p. 20, 21).

Afinal, seria imagem, então a repetição em primeiro, segundo, terceiro grau da *phýsis* – a essência ou vida- , configurando-se em *phántasma* ou simulacro? Ou seja, tanto as imagens verbais, mentais, gráficas, ópticas ou perceptuais, são re-apresentações de uma primeira presença? O desvelamento da presença é que nos coloca em questão a impossibilidade de se encontrar uma fonte simples, já que a invisibilidade da forma primeira, nos transporta para o jogo de repetições ou espelhamentos em abismo.

O olhar, sentido privilegiado no processo do re-conhecimento, atua como órgão suplente da razão – *logos* , e possibilita uma existência repleta de imagens que se dobram e desdobram .

Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens,

assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL,2001,p.21).

Se as imagens mentais e verbais parecem mais duvidosas e metafóricas, P.N.Furbank, em *Reflections on the Word 'Image'*, desbanca todas as noções de imagens mentais e verbais como ilegítimas metáforas e argumenta que deveríamos nos confinar ao senso natural da palavra imagem, significando uma semelhança, um quadro ou um simulacro - “the natural sense of the word image, as meaning a likeness, a picture, or a simulacrum”(MITCHELL,1987,P.13).

Ludwig Wittgenstein elaborou uma teoria da pintura em seu *Tractatus Lógico-Philosophicus* em 1921, onde propõe que imagens mentais não sejam pensadas como entidades metafísicas, privadas ou imateriais, não as diferenciando das “reais” ou materiais.

Na verdade, as imagens chamadas “reais” (gráficas, ópticas) e as mentais são mediadas pelas imagens verbais, ou seja o verbal permeia o entendimento do mundo. A imagem verbal figura em um espaço lógico, as imagens residem em nossa linguagem, são projetadas em nossos “olhos da mente” ou no papel, são signos convencionais, artificiais. Por isso, Wittgenstein entendeu que as imagens “reais” e as mentais não deveriam ser diferenciadas, sendo ambas mediadas pelo verbal, não podem ser vistas como processo oculto ou privado. O verbal é uma convenção, há um senso comum.

Para se entender o que é imagem, ou melhor, o que abarca em significação a palavra imagem, é preciso tratar de uma questão a muito discutida e revista em cada momento da história com olhos diferenciados, a *mimesis*.

Voltando a Platão, e à ordem dos três leitos, o filósofo acusa o pintor de fabricar simulacros, realizando a cópia da cópia, distanciando-se assim da obra primeira, a do mundo das idéias. O poeta é, então, “um fingidor” que pinta com palavras, pois das três funções correspondentes a cada leito, o poeta só conhece a *mimesis*. A imitação é desqualificada como forma real do conhecimento. A oposição entre o jogo e a seriedade, demonstra a incapacidade

moral da poesia, que ao cometer excessos tanto na dor quanto no riso, desqualifica a instituição poética. Platão censura a representação das paixões, acusando o poeta imitativo de implantar um regime perverso na alma de cada um. Paixão como coisa de poetas e razão como coisa de filósofos, é fundada a oposição *pathós/logos* na cultura ocidental.

Aristóteles, em sua *Poética*, atribui duas causas naturais à origem da poesia: a primeira estaria no fato de que é natural ao homem imitar desde a infância, que os primeiros conhecimentos são aprendidos através da imitação, e a segunda causa é que os homens sentem prazer em imitar.

Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, (como a figura dos) animais ferozes e dos cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens, embora a estes ele seja menor. Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão, ao vê-la, “esse é Fulano”. Se acontecer de alguém não ter visto o original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada, mas somente pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa da mesma natureza (ARISTÓTELES, *Poética*, 1999, p.40).

Então, para Aristóteles, os efeitos excessivos da *mimesis* poética são interpretados como possibilidade benéfica de catarse. Aristóteles ao reconhecer o valor estético da fruição, não supõe a autonomia estética, mas separa a *mimesis* da ética. O que vai causar a reinterpretação de *mimesis* como *imitatio* na Renascença. Aristóteles, em *De Anima*, reconhece que ninguém pode aprender ou compreender algo na ausência do sentido, onde a percepção é aquilo que é receptivo às formas sensíveis do objeto. Imaginação para Aristóteles é o poder de reproduzir essas impressões na ausência da estimulação sensorial do objeto, e nomeou de *phantasia*. O filósofo explica que a palavra *phantasia* origina-se de *phaos* (luz), porque a visão é o sentido mais desenvolvido e ela só se dá com a luz. A *phantasia*, por não corresponder à síntese do pensamento, mas sim centrada em imagens, não é passível de julgamento quanto à falsidade ou veracidade.

Na Renascença, a apropriação dos conceitos aristotélicos, apresentou um equívoco em sua base ao entenderem *mimesis* como *imitatio*. Herdeiros da retórica latina, os

renascentistas aclamavam Quintiliano como o codificador do tesouro da retórica e Cícero como seu representante, o pragmatismo romano é absorvido em detrimento do olhar filosófico grego. O discurso ornado com ênfase na função pragmática, associado ao racionalismo classificatório da escolástica e o modo como o homem renascentista é afetado pelo seu próprio tempo, colaboram para a interpretação de *mimesis* como *imitatio*. A diferença de horizontes de leitura em que se dá a recepção da *Poética*, transforma Aristóteles em antes um normativo que um pensador. *Imitatio* e verdade, na Renascença, o estreitamento da atuação legitimada do poético corresponde à rigidez do princípio de verossimilhança. O verossímil não é idêntico à verdade, nem por isso pode se afastar dela.

(...) o termo grego *plasma* passa a se traduzir por *fictio*, enraizando o poético na área do *fingere*. O verossímil renascentista floresce a partir dessa raiz: *é um não verdadeiro, embora semelhante à verdade*. O realce da semelhança que exige do verossímil intensifica seu caráter de *fictio*. Tanto poderíamos então dizer que o verossímil é obrigado a se mover num círculo vicioso – nasce do fictício, por isso dele se exige que, pela semelhança com a verdade, disfarce seu traço espúrio, e, porque o disfarça, estampa sua bastardia – como que assim manifesta seu limite próprio (LIMA, 1995, P. 86).

O realce do ornato é, então, exaltado. O trabalho do poeta passa a ser apreciado por uma platéia bem treinada, que conhecendo a verdade e a liberdade do poeta, reconhece a habilidade ornamental. O *inventio* é reconhecido pelo ornato. Na renascença a *mimesis* entendida como *imitatio*, busca o verossímil, que não é a verdade mas se aproxima dela. Esse olhar que tenta resgatar a *mimesis* do período clássico grego, mira uma realidade idealizada e racional.

Já, a estética barroca vivencia uma tensão dilemática entre a razão e emoção, o individual e o coletivo, entre o sagrado e profano, entre o católico e o protestante. A arte reflete esse conflito, marcada pelas oposições luz e sombra, espaço sagrado e espaço profano. A Contra-Reforma se posiciona na defensiva, em relação ao racionalismo moderno e, a estética da *admiratio* assume certa cumplicidade em relação ao propósito da Igreja. É o

impacto que as obras provocam sobre a multidão, é produzir o prazer estético, a lógica da *admiratio*. A *admiratio*, contrapõe-se à frieza do racionalismo moderno ressaltando a intensidade da percepção porque, assim, favorece-se a crença e não a razão. “Em síntese, a busca de ganhar a adesão do povo e de resistir à propagação de uma razão desmitologizante conduziria, por um lado, ao realce dos recursos capazes de provocar assombro e estupefação e, por outro, à legitimação potencial do fictício” (LIMA,1995,p.118). O que parece a vitimização da *mimesis*, é no entanto, o que Lima chama de curva artificiosa:

A curva aumenta o caminho, parece distanciar o ponto de chegada. A destreza do poeta está em parecer esquecer a “verdade”. Pois, a arte de massa, o barroco não deixa de ser eminentemente arte intelectual. A cada tipo de público oferece um discurso apropriado; a cada um, uma forma diversa de deleite. Se o prazer do vulgo consiste no forte assombro, o do público culto se surpreende em mais sutil surpresa: no *reconhecimento* da verdade que, por sua artificiosa curva, o poeta parecera esquecer. A rédea se tornara menos curta mas a direção não mudara (LIMA,1995,p.122).

A *admiratio* é, então engenho que ofusca a verdade apesar de respeitá-la, usa a curva artificiosa, também o ornato – que nesse momento se torna ainda mais precioso – para, através dela, atingir a razão doutrinária.

De qualquer modo, concordamos que o barroco representa uma tomada de posição peculiar quanto à questão da *mimesis*. Já não é correta sua mera tradução por *imitatio*. A cena visível pelo quadro, pela peça ou pelo poema não contém a simples correspondência com o que se *deveria* ver. Entre a composição dos textos e a verdade que afirmam agora haverá uma longa curva artificiosa (LIMA,1995,p.126).

No século XVIII, o sujeito individual é o centro. As dificuldades que advém dessa singularidade individual, decompõem o sentido de *mimesis* como *imitatio*. Como e por qual critérios deve-se aceitar como verdade o que cada *eu* declara? O problema se instaura a partir da negação de uma verdade substancial. Se a verdade não está em algo substancial, que provenha de uma ordem geral do cosmo, mas da relação do homem com seu próprio limite

humano, onde há *mimesis*? A *mimesis*, por via desse deslocamento do olhar a partir da ordem geral do cosmo para a ordem da natureza humana, parece fadada ao desaparecimento.

Hutcheson, em *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* de 1725, argumenta que a beleza é uma resposta especificamente humana e não uma propriedade das coisas, desse modo acentuando o efeito e não a realidade. Ao descoisificar a beleza dá ênfase ao efeito produzido no ser individual.

Desde que o *eu* foi admitido como instância autônoma, a questão da representação, se depara com a dificuldade primeira: representar o que de fato não tem forma definida. Se a verdade não é substancial, a representação se desfaz da idéia de espelho que reflete uma imagem externa para, em seu lugar, assumir a idéia de um espelho interno que reflete imagens filtradas por lentes subjetivas.

O Romantismo alemão bane a *mimesis* – aquela ligada a uma verdade substancial –, apresentando um pensamento construído a partir da infinitização do sujeito com variantes que se apresentam a seguir:

F. Schlegel, teórico da literatura, tem sido resgatado sobretudo pelos textos *Kritische Fragmente* (1797) e *Athenäum Fragmente* (1798). Lima (1995) cita alguns fragmentos de *Kritische Fragmente*, para extrair o olhar do autor sobre a questão da *mimesis*: “Um texto clássico nunca deve poder se tornar totalmente compreendido. Mas as pessoas que são cultivadas e se cultivam devem querer sempre e cada vez mais com ele aprender” (SCHLEGEL, 1797 apud LIMA, 1995, p. 164). O fato de uma obra não ser exaurida é o que a transforma em um clássico. O jogo da obra com as possibilidades de leitura, suas potencialidades e ambigüidades e o reconhecimento de um leitor que deseje cultivar para melhor aprender são os elementos apontados por Schlegel, com os quais fica implícita uma autonomia do texto. Lima disserta sobre o pensamento de Schlegel: “A independência do produto não abole a presença do produtor, embora se pudesse acrescentar que tal presença não

se mostra senão ali, já não mais em seu corpo ou rosto, mas sim em letra e forma” (LIMA,1995,p.167). A identificação do artista com o sujeito por excelência criador, corresponde ao desaparecimento da *mimesis*.

G. W. F. Hegel (1770-1831), outro teórico alemão, entende que a aparência se dá por ilusão, na arte, e deriva dos mundos interno e externo. A maneira como a essência se manifesta é através da arte: “A arte faz desaparecer a aparência e a ilusão deste mundo mau e perecível e, a partir do conteúdo verdadeiro dos fenômenos, lhes oferta uma realidade mais alta e espiritual” (HEGEL,1835 apud LIMA,1995,p.185) Lima busca o entendimento do pensamento hegeliano acerca da aparência e ilusão:

Se a aparência é traço constitutivo da arte, tal propriedade não é objeto de reparo senão porque se trata de aparência suscitadora de ilusão. E a mescla entre aparência e ilusão ainda não chega a ser defeito por ser a condição mesma para que a arte, afastando-se da ilusão do perecível, ajude o pensador em seu caminho das idéias (LIMA,1995,p.186).

A lógica hegeliana enfatiza a obra de arte como produção do espírito humano e não como reduplicação do já dado pela natureza, a exterioridade. “A produção artística pertence à *mimesis* porque por ela o criador relaciona dois ‘mundos’, o que propriamente faz e o que o conceito explica (rá)” (LIMA,1995,p.189). Hegel restabelece a *mimesis*, sob outra concepção: pela ênfase na representação, a *mimesis* hegeliana supõe a centralidade do sujeito, como produtor ou receptor, e a idéia da universalidade que se desdobra em formas de atuação e em sua historicidade. Representação e imaginação seriam, então, duas faces da mesma moeda.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) parte da idéia kantiana de que “o entendimento não tira suas leis da natureza senão que ela as prescreve”, para argüir que então, o entendimento parte, através da intervenção humana, de uma representação da natureza, portanto impor leis à natureza é, para ele, simultaneamente o ato de expor erros. Nietzsche desconstói, assim, um mundo de certezas e considera uma questão por diversos pontos de vista, modelo contrário à

tradição filosófica que buscava converter a verdade em critério único de apreciação. Nietzsche aponta a questão da relação entre a verdade e a linguagem:

Que é a verdade? Uma multidão cambiante de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em suma de relações humanas, que foram intensificadas, transmitidas e ataviadas poética e retoricamente e que, depois de longo curso, parecem estabelecidas, canônicas e obrigatórias aos olhos do povo (NIETZSCHE, F., 1873b apud LIMA, 1995,p.206)

Não há lugar para uma concepção substancialista da *mimesis*, aquela de um mundo com sentido, dotada de uma verdade imanente, em Nietzsche. “O artista não é aquele eu desvela a ‘forma própria’ de uma aparência, nem muito menos aquele que transforma a accidentalidade de uma cena qualquer no momento em que revela a posição em que aí se encontraria a história do espírito”. O autor de Zarathustra, re-elabora a concepção de *mimesis*, a partir de um olhar não-substancialista, onde a busca da semelhança não tem um caráter naturalista mas sim axiológico. Enquanto a *mimesis* substancialista aciona um reconhecimento, Nietzsche entende que “a *mimesis* se cumpre a partir de uma decisão interna, consciente ou sobretudo inconsciente, mas sempre se origina da escolha de algo externo, como modelo, exemplo ou padrão” (LIMA,1995,p.208 e p.211).

A partir do Romantismo, a representação, na cultura ocidental, adquire outra perspectiva: a do olho interior. A desconstrução de um universo calcado na certeza de uma verdade substancial reflete um universo fragmentado onde a representação não configura, se aproxima ou copia a realidade, a interpreta. A imagem vista por esse prisma, se afasta da origem etimológica *imitari*.

Porém, há uma contigüidade, a imagem advinda da interpretação contém de algum modo, porção ou faceta da realidade. A representação da realidade é então lapidada em múltiplas facetas por olhares oriundos de ângulos diversos. A interpretação de cada olhar

constitui uma nova possibilidade, um porvir. Apesar da sensação desconfortável do fim das certezas, um universo múltiplo é descortinado.

Se a representação advém de uma interpretação, pensar no leitor, na sua trajetória hermenêutica para decifração, compreensão, interpretação e aplicação, torna-se imprescindível.

Wolfgang Iser, com sua estética do efeito, apresenta um conjunto de obras teóricas que ressaltam o efeito suscitado pela obra ficcional no leitor, o que pressupõe a existência de uma estrutura da obra apreendida de modo indutivo pela compreensão de seu efeito. Essa estrutura, associada à função e a comunicação, é estimulada mutuamente, no ato da leitura, para suprir os vazios ou os pontos cegos do texto. O leitor atento traça uma trajetória de leitura, através dos índices contidos no texto para instaurar o significado. Desse modo, o significado da obra ficcional, através dos múltiplos trajetos de leitura que o leitor pode traçar, apresenta a possibilidade de configurações semânticas diversificadas. Portanto a *mimesis*, para Iser “é um conceito negativo; é o instrumento multissecular de defesa contra o caráter pragmaticamente problematizador da ficção” (LIMA,1995,p.236).

Em *O Fictício e o Imaginário*, Iser trata a ficcionalização frente à mentira e na segunda parte da obra confronta a ficcionalização com o processo onírico. Para Iser, a mentira e a literatura são ambas um processo de “duplicação”, porque ultrapassam os limites da realidade contextual, cada uma a seu modo. “A mentira ultrapassa a verdade e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora” (ISER,1990,p.939 in LIMA,1995,P.237). A mentira ao ultrapassar a verdade, traz em seu bojo a própria verdade. Lima explica: “Como a mentira, a ficção não se distancia da realidade senão que a ‘antropofagiza’, a consome em favor próprio” (LIMA,1995,p.238). A ficção e o sonho, assim como a ficção e a mentira, apresentam uma estrutura de duplo sentido, onde o dito e o que é significado pode ser relacionado de modo diferente, dependendo de como são ligados. No sonho há um ocultamento predominante –

pois quando se revela um sonho se transforma ou em registro, ou em documento ou em alegoria didática; já na ficção, ocorre um desvendamento velado, ou seja, “através da possibilidade do desnudamento, combinam-se atos de encobrir e revelar” (LIMA,1995,p.240). Essa estrutura de duplo sentido refere-se à interminabilidade da interpretação literária motivada pela não-transparência entre realidade e palavra. Na ficção existe a autonomia do sentido latente ao manifesto, na qual se liberta do pulsional a que o sonho permanece submetido. “Na ficção, para o sujeito, através da máscara do *como se*, o mundo se desdobra noutros mundos, tematizáveis em relação a seu mundo, que funciona como ponto de referência e refração” (LIMA,1995,p.241). O caráter performático da ficção, desconsidera a *mimesis*, por estarem diametralmente opostas: a heterogeneidade do ato performático não condiz com a homogeneização que a *mimesis* implica.

A imagem enquanto representação mimética de um mundo substancial foi desconstruída. Em seu lugar há uma multiplicidade de representações, oriundas não de uma verdade material, mas da subjetividade. A subjetividade que tanto pode ser devaneio, ter aspectos ancorados na realidade, ou ambos. É no ato de leitura, na capacidade do leitor interpretar é que se constrói a imagem, e essa imagem é uma faceta, dentre inúmeras que se pode ter do objeto.

Retorna-se aqui à fala de Darcy Penteado que trouxe a baila toda essa questão dos limites e diferenças entre um texto verbal e a imagem, com a afirmação de que a ilustração “deve ser um convite à leitura e não a imposição da imagem, que ele, o leitor, deva obrigatoriamente visualizar ao ler o texto” (PENTEADO,Status,1976,p.13).

Sobre o ato da leitura, Darcy Penteado pergunta se toda a leitura exige imagens mentais do leitor e responde que se o leitor não consegue imaginar, não existe razão para que leia. Desse modo, o ilustrador apresenta o processo de visibilidade que emana do texto verbal. Argumenta que a leitura também é balizada pelo grau de cultura e sensibilidade do leitor.

“Assim, um bom nível cultural proporciona imagens mais elaboradas, mais eruditas. Menor nível, conseqüentemente imagens menos elaboradas e mais condicionadas” (Penteado, Status, 1976, p. 13).

Penteado disserta sobre a produção de imagens mentais no ato de leitura:

A imagem criada pelo escritor é visualizada pelo leitor e ganha vida e existência dinâmica, seja ela de uma pessoa, um objeto, um sentimento ou qualquer outro elemento figurativo ou abstrato, existente ou fictício. Mas onde o leitor vai buscar referências dessa visualização? No arquivo mental dos seus conhecimentos acumulados, é lógico. Ele é constantemente acrescido de novas ‘cartelas perfuradas’ e que ficam ali à espera do momento de serem usadas.

Essas referências mentais podem ser mescladas entre si, independentes do tempo e do espaço e acrescidas de secreções ou lantejoulas, tudo dependendo da imaginação do leitor, mas só com a estreita possibilidade de serem retiradas desse arquivo mental, sem outra, porque ninguém tira nada do nada, ou sendo mais claro, uma idéia pode surgir, mas é necessário que tenha existido a idéia primeira desencadeando a seguinte e daí por diante (PENTEADO, Status, 1976, p. 13).

Segundo Iser (1979), na relação texto-leitor, os textos não são plenamente constituídos, desse modo, exigem do leitor o preenchimento dos vazios existentes nos enunciados. O preenchimento se realiza mediante as projeções do leitor. Essas projeções são balizadas pela estrutura do texto, caso contrário a interação texto-leitor fracassará. O leitor a medida em que lê o texto, para que a comunicação tenha êxito, vai alterando suas representações projetivas acomodando-as a partir dos complexos de controle contidos no texto. Esses complexos orientam a leitura, fazendo com que o leitor altere seu horizonte de expectativas, constituindo o sentido ao preencher o que antes está indeterminado com um determinável.

Iser, busca em Ingarden a junção do texto literário com os vazios e a indeterminação. Para Ingarden os objetos se distinguem em reais, ideais e intencionais. Os reais têm uma determinação completa, os ideais ainda serão constituídos e os intencionais, como os objetos de arte, não tem uma determinação exaurível. Para Ingarden, o leitor no ato de concretização, de uma obra de arte, deve simular uma determinação completa. O leitor é convocado pelo



próprio texto a formar mentalmente uma imagem dos personagens, do cenário, etc, preenchendo o que o texto lhe apresenta. Essa simulação depende do repertório do leitor, das imagens que ele tem registrado em sua memória, “das lantejoulas ou secreções” de que Penteado se referia. E é exatamente nesse ponto em que Iser vai divergir de Ingarden, apesar dos preenchimentos das estruturas centrais de indeterminação do texto, os vazios e as negações, o leitor nunca terá a certeza de que sua interpretação está completa ou definitiva.

Os vazios são indicadores de uma relação potencial, e liberam o leitor às suas projeções, e, portanto o preenchimento, e as negações se formam pelas supressões e instigam o leitor a se posicionar diante do que lê. Iser esclarece:

Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente de assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação (ISER, 1979, p.91,92).

O jogo de aparecimento e ocultamento, esse ir e vir do leitor na busca do sentido, é o que constitui o ato de leitura. “Nossa discussão da construção de imagem (*Vorstellungsbildung*) mostrou que os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais o objeto intencionado – mas não dado – pode ser representado” (ISER, 1979, p.109).

Quando Darcy Penteado se refere, no segundo parágrafo do trecho citado logo acima, “às referências mentais que podem ser mescladas entre si, independentes do tempo e do espaço”, está se referindo ao repertório do leitor que no ato de leitura, no processo do ir e vir do já-visto confrontado com o novo dado, entra em diálogo com outros textos já lidos, outras imagens já vistas, que, juntamente com os esquemas do texto vão balizar a construção do

sentido. Então, esse imbricamento com outros textos, transforma o ato de leitura em uma performance intertextual. Mais ainda, Penteado nesse momento oferece pistas ao leitor quanto ao processo de leitura de suas imagens: o leitor deve buscar as relações intertextuais indicadas no próprio texto imagético que produziu.

O que, afinal, vem a ser a intertextualidade? Colagem, sobreposição, superposição, repetição, citação? A intertextualidade está presente quando de um texto emerge outro, ou outros textos, de forma implícita ou explícita, propiciando ao leitor uma rede com imbricações que ele tem de resolver com um trabalho de assimilação e transformação. O grau de explicitação da intertextualidade depende da forma em que transparece no texto e também da capacidade do leitor, através de seu repertório, de encontrar as relações e articulá-las. A citação é a forma mais direta e evidente de intertextualidade, mas pressupõe uma competência na decifração da linguagem por parte do leitor. Ele precisa conhecer o texto citado e seu contexto, para identificar no bojo do novo contexto as relações que o autor propõe. Mas as relações intertextuais podem não ser tão evidentes como no caso das citações, e requerer do leitor uma maior sensibilidade e conhecimento para identificá-las. O leitor ao deparar-se com o já-visto exposto de modo inusitado é levado à reflexão, aquela repetição, recortada, colada, sobreposta ou superposta, suscita um novo olhar, adquire outro sentido, amplia os horizontes de leitura. Desse modo, a intertextualidade propõe ao leitor um olhar crítico e por isso é transformadora.

Intertextualidade é termo criado por Julia Kristeva para definir as relações de uma obra literária com textos literários pré-existentes e também com sistemas simbólicos não-verbais. Para Kristeva a noção de texto é ampliada e passa a ser visto como sistema de signos. Como a Crítica Literária utilizou o termo como “crítica das fontes” de um texto, Kristeva propõe a noção de transposição para designar a passagem de um sistema significativo a outro, buscando com isso esclarecer que intertextualidade não é um caótico e indesvendável

emaranhado de influências, mas sim a assimilação e transformação de vários textos, ordenado por um texto central que coordena o sentido.

A linearidade do texto é de certo modo alterada quando a intertextualidade é reconhecida pelo leitor. Laurent Jenny, em *A Estratégia da Forma*, aclara esta questão:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico (JENNY, 1979, p.21).

Laurent Jenny trata também no mesmo texto sobre a questão da ideologia intertextual. Já que as determinações ideológicas são inerentes à linguagem, quando um fragmento intertextual é encontrado pelo leitor, ele pede um olhar atento a uma função crítica tanto sobre a forma quanto sobre o conteúdo. As funções que o intertexto adquire, nesse sentido, são, então explanados:

A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma. ...Repetir para delimitar, para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso. Falar para obliterar. Ou então, pacientemente, negar para ultrapassar... Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo de uma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solitária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fã-los assim financiar a sua própria subversão (JENNY, Laurent, 1979, p.44-45).

Jenny fala da intertextualidade como “máquina perturbadora”, aquela que não deixa o sentido sossegar, que evita o “triunfo do clichê” em prol de um trabalho de transformação. O deslocamento do fragmento intertextual para uma nova contextualização, oferece abertura da estrutura textual para uma potencialidade de múltipla significação. “É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (JENNY, 1979, p.46).

Para W. Burroughs, a transitividade do discurso não conhece limites. Segundo ele, “se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos?” (JENNY,1979,p.48).

Para Jenny, “a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY,1979.p.49).

Essa vocação crítica, lúdica e exploradora da aplicação intertextual está presente nas ilustrações de Penteado. O uso de fragmentos de obras de arte para compor suas ilustrações, desloca o leitor de uma possível linearidade da leitura automatizada, proporcionando desvios ou meandros para o leitor ter ampliada a duração do efeito estético, ao liberar-se dos automatismos, e navegar demoradamente nesse mar de semas em que se constituem as ilustrações.

Victor Chklóvski, teórico da escola formalista russa, é quem propõe a concepção do efeito de estranheza, o qual oferece ao leitor um elemento novo, inusitado e por isso estranho. O estranhamento leva o receptor a ver de um outro modo, desviando do clichê, e oferecendo um re-conhecimento, ou seja um conhecer outra vez, ao invés da identificação automática. Uma percepção mais apurada é requisitada do leitor frente a um objeto extraído do seu habitual contexto, e transposto de modo novo, oferecendo uma faceta insólita. (FERRARA,1986)

As ilustrações de Darcy Penteado causam um estranhamento, proporcionam uma duração de efeito e uma trama intertextual na qual o leitor, para instaurar o significado precisa entretecer os elementos desse tecido perfazendo de certo modo a trajetória do produtor.



Porém, de que modo uma imagem junto a um texto interfere na apreensão, no significado? Essa questão é retomada pelo ilustrador quanto à validade do ilustrador apresentar imagens ao leitor:

Acho que, assim, cheguei ao ponto que pretendia: cada leitor deve e tem que ser o seu próprio ilustrador! Poderá não ser em execução gráfica, mas ele tem a obrigação de realizá-las, mentalmente. Só quando a forma gráfica convencional se faz necessária é que nós ilustradores, entramos na jogada para ajudá-los. Mas será que ajudamos? O que sabemos fazer não é mais que mostrar com símbolos gráficos (que aprendemos a conhecer) a nossa visualização do texto; não a deles! (PENTEADO, Status, 1976, p.13).

Como já foi dito nessa introdução, não é possível aferir o nível de interferência que uma imagem pode cometer a um texto. Ambos coabitam o mesmo universo sógnico, apesar das suas especificidades. Tal é o imbricamento, que daí advém a dificuldade de separá-los.

Bernard Vouilloux, em *La Peinture dans le Texte*, diz que na coexistência das duas substâncias – texto e imagem – (substância no sentido de Helmslev) sobre um único suporte há uma relação de subordinação do texto à imagem ou vice-e-versa. Para o autor, não há uma relação em que a imagem e o texto sejam tratados de modo homogêneo, pois estão imbricados um no outro, unidos por um paralelismo que pende ora para um ora para outro. É “a letra que se faz imagem e a imagem que se literaliza”(VOUILLLOUX, 1994, p.8).

Roland Barthes, em sua obra *O Óbvio e o Obtuso*, ao tratar da imagem fotográfica, destaca que na relação texto e imagem, entre fotografia e texto, houve uma inversão histórica, onde não mais a “...imagem *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem”. Barthes explica:

... nos moldes tradicionais de ‘ilustração’, a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou ‘realizar’ a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem... (...) ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma

cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca: a conotação não significa mais uma ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, diante de um processo caracterizado de naturalização cultural (BARTHES, 1990, p.20).

É certo que Barthes refere-se à fotografia, imagem, que a primeira vista, aparece com mensagem denotativa, o *analogon*, e que o autor atribui, como a todas as artes imitativas, sua mensagem conotada, ou seja, a maneira pela qual a sociedade oferece a leitura, podendo configurar-se como parte de uma retórica de época ou de uma simbologia universal. Barthes pergunta como se lê uma fotografia, o que se percebe, e responde que segundo as hipóteses de Bruner e Piaget, “não há percepção sem categorização imediata, a fotografia é verbalizada no exato momento em que é percebida; ou melhor ainda: só é percebida se verbalizada”. Desse modo, o autor entende que “a imagem, captada imediatamente por uma metalinguagem interior, que é a língua, não conheceria, realmente, nenhum estado denotado; só existiria socialmente, se imersa, pelo menos, em sua primeira conotação, a conotação das categorias da língua...” (BARTHES, 1990, p.22).

Barthes trata de alguns modos de conotação, além da perceptiva acima explicada, como a cognitiva, onde os significantes seriam escolhidos, pelo leitor através de certas partes do *analogon*, e a conotação ideológica ou ética que “introduz na leitura da imagem razões ou valores”(BARTHES, 1990, p.23).

Para Barthes, o texto em relação à imagem ou tem uma função de ancoragem ou uma função de revezamento. A primeira trata da contenção de uma flutuação de sentido, determinando o nível correto de leitura, orientando o leitor a qual dentre as múltiplas interpretações deve privilegiar; já a segunda, o revezamento, é uma relação de complementaridade entre a palavra e a imagem: o que a imagem não pode mostrar, a palavra entra para auxiliar.

Martine Joly (1999), retoma a noção de revezamento de Barthes e contribui com o seu quinhão:

A complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engedram as palavras que engedram as imagens em um movimento sem fim (JOLY, 1999, p. 121, 122).

Joly aponta a interação texto/imagem mesmo quando não são apresentadas juntamente. Para Joly, “as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras” (JOLY, 1999, p. 133).

Martine Joly afirma que “as imagens alimentam as imagens” (JOLY, 1999, p. 122). Darcy Penteado, ao retirar fragmentos de obras de arte para compor suas ilustrações exercita essa alimentação de que fala Joly. Como leitor, Penteado, ao ler o conto elabora imagens mentais e as relaciona, metafórica e metonimicamente, com outras imagens, essas já materializadas e advindas de outros contextos.

Quanto a essa transposição das imagens mentais para a ilustração, Penteado questiona sobre a limpidez ou verdade da tradução das imagens mentais a uma linguagem, gráfica, no caso das ilustrações, ou melhor dizendo, o efeito estético pode ser transposto igualmente?

Ainda outro ponto: será essa imagem transmitida pelo ilustrador, aquela sua verdadeira, a que ele visualizou de imediato, lendo o texto, ou uma outra, criada a posteriori com elementos, do tal arquivo mental que falei, mas usando-os de forma convencional; já então mastigados pelos seus conceitos, preconceitos, etc? Pergunto se é possível criar mentalmente e transmitir com a mesma limpidez essa primeira imagem emocional, ou ela virá apenas simulada e convencionalizada pelos meios gráficos de transmissão do artista? (PENTEADO, Status, 1976, p. 13).

Darcy Penteado ao questionar a traduzibilidade da impressão primeira, aquela primeira imagem que o leitor constrói ao ler um texto, está tratando da primeira tradução

intersemiótica¹, a que se dá na transmutação do texto escrito para a mente do leitor. No ato de leitura, as palavras do texto (no caso, do conto) penetram na mente do leitor e geram um efeito global que não é um conjunto de palavras, ou seja um texto, mas uma série de entidades não precisas, mentais e não verbais, advindas de uma espécie de código interno, subverbal. Esse código interno baseia-se na experiência perceptiva já adquirida para catalogar as possíveis percepções, inclusive as palavras e as subdividir em *tipos cognitivos* (Eco), que não são palavras, mas entidades mentais não definidas totalmente. A essas sensações internas, o leitor, se não precisa comunicá-las, não sente necessidade de nomeá-las, ou seja transformá-las em linguagem, contudo se há a necessidade da comunicação, outro processo de tradução intersemiótica se instaura. É nesse momento em que o ilustrador pergunta se ao transmutar em linguagem, essas impressões não perdem “a limpidez” sendo atravessadas pelas convenções e conceitos pré-estabelecidos já incorporados no repertório do leitor.

Ao transformar em linguagem, no caso em imagem gráfica, as impressões que obteve da leitura do conto, Darcy Penteado relaciona com outras imagens e outros textos de seu repertório. Não há “limpidez” - a não ser por uma fração de segundos, e que em Pierce se chama primeiridade – pois no ato de compreensão, essas impressões intercomunicam-se com outras experiências perceptivas, outros textos já lidos, outras imagens já vistas e, são essas relações que balizam a interpretação.

Vista como tradução intersemiótica, as imagens produzidas por Penteado, nada tem a ver com fidelidade à obra, ou seja ao conto. São interpretações do leitor Darcy Penteado, que a partir da leitura do conto cria, levando em consideração o seu repertório de imagens e textos, uma imagem para representar a sua interpretação, o seu olhar sobre o texto. Julio Plaza (2001) esclarece a questão da tradução quanto à fidelidade ao prototexto:

¹ Roman Jakobson definiu tipos possíveis de tradução em : tradução interlingual (entre idiomas), tradução intralingual (entre signos do mesmo idioma) e tradução intersemiótica ou transmutação (interpretação verbal por meio de signos não-verbais, ou de um sistema de signos para outro).



A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA,2001,p.1).

Ao recortar fragmentos de obras de vários tempos para compor suas ilustrações, Darcy Penteado propõe ao leitor a recuperação e atualização do passado através de cortes sincrônicos, subvertendo a linearidade histórica.

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (PLAZA,2001,p.5).

Portanto, os fragmentos de obras utilizados por Penteado para compor suas ilustrações estão imantados com o olhar de seu tempo de produção e ao mesmo tempo, ao serem descontextualizados e inseridos em um outro presente, são atravessados pelo olhar desse novo presente. Um processo dialético se instaura entre os vários presentes recortados de modo sincrônico e justapostos em um novo contexto, possibilitando um novo olhar sobre o passado a partir do desmanche da visão da histórica linear e a proposição de um novo olhar.

É a história vista como uma constelação de presentes a partir da proposição benjaminiana que “vê em cada momento da história, um presente que não é transito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e o presente atual do historiador.”(PLAZA,2001,p.4).

O modo linear que a historiografia se vale para representação do tempo é uma construção mais artificial do que o modo sincrônico, considerando como o cérebro humano recebe as informações por estímulos elétricos e como se interligam em redes associativas sincrônicas.

Plaza (2001) disserta sobre os modos de recuperação da história:



Estamos , pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente (PLAZA,2001,p.7).

Darcy Penteado se apropria do passado e re-configura a tradição pictórica ocidental, num processo de atualização em suas ilustrações. Efetua, a apropriação desse passado como afinidade eletiva, reorganiza um novo modo de aproximação do passado, através de lentes do presente, que, por sua vez é projetado ao futuro como criação à procura de um leitor.

A criação antropofágica de Penteado está em consonância com os processos criativos da arte contemporânea que “mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação” (PLAZA,2001,p.12).



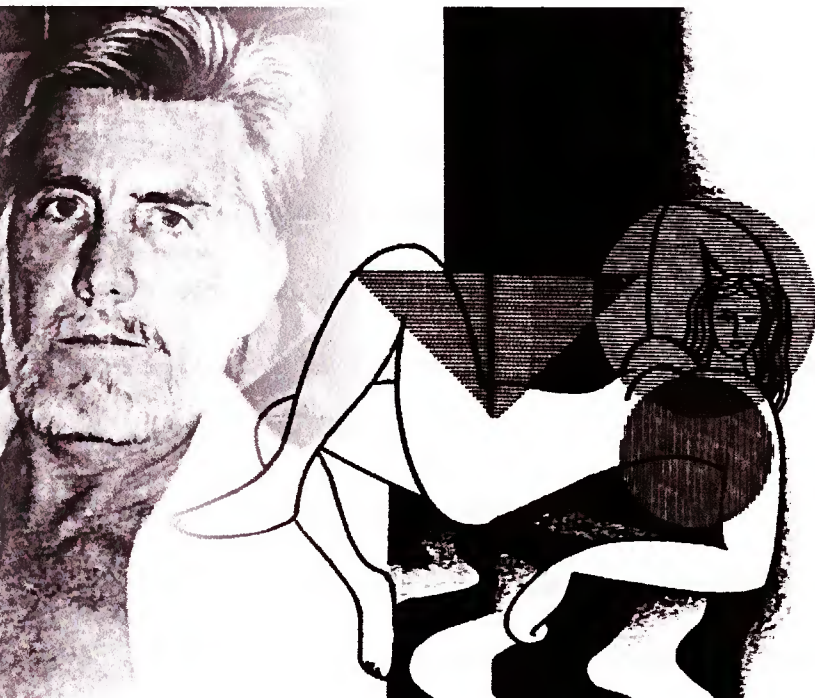
CAPÍTULO II

O ESPAÇO DA LEITURA: A INTERSECÇÃO ENTRE TEXTO-LEITOR- ILUSTRAÇÃO

ras quebradas. Divertido, palhaço quando bebia, vermelho de pescoço enrugado, onde a mula tinha se pendurava, com fingimento.

O mulherio aproveitava, se sorria, depenava o veterano. Manjei aquilo, cabeça no chão. Batistão era um endinheirado das salinas do Estado do Rio, em São Pedro D'Aldeia. Um forte de grana, esbagaçador, havia sido hitman da lei, na mocidade; agora vereador e outras palas. Desses importantes, manda-tudo que via, já para Brasília e resolve.

Soberbo na vida, coronelão em cima da carne seca, virava um neném na mão do carro novo Guiomar. Ali, uma dona de canes firmes, pescoço fino, canelinha de sabiá. Uma tanajura — e sabia. Batista, coronel e gamado. Ela indo lá, firme, zangueira, arrancando as coisas. Apaixoadão, da gama preta, puxando um bonde por Guiomar. Vestindo, calçando, comprando galinas e presenteando com jóias, dando um banho de loja na rua. Saquei. Mas bico calado, com os olhos e lambi com a



A leitura apresenta uma dupla condição: é um ato privado da consciência, ao mesmo tempo em que é uma atividade inscrita num tempo e lugar históricos, portanto social. Roger Chartier, em *Aventura do Livro- do leitor ao navegador*, expõe que a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. A liberdade leitora, de que fala Chartier, não é absoluta, é cerceada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças as práticas de leitura. Então, “os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”. Segundo ainda Chartier, cada leitor, para cada leitura, em cada circunstância, é singular. “Mas essa singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade” (CHARTIER, 1998, p.77, 91-92).

Se os gestos mudam segundo tempos e lugares, é claro, que, por mais que o leitor recomponha o tempo de produção do texto a ser lido, usará, em sua leitura, as lentes do presente e do local onde pisa.

Jauss destaca que reconstituir o horizonte de expectativa do leitor, ou seja a leitura dominante da época da produção da obra, orienta o leitor no atual processo de leitura, e possibilita a visualização da dimensão da novidade e impacto da obra no momento da publicação. Para Jauss, o horizonte de expectativa é coordenado por normas essencialmente estéticas como: o conhecimento, por parte do leitor, a respeito do gênero a que pertence a obra, o repertório herdado de leituras anteriores e a distinção vigente entre linguagem poética e linguagem prática.

O leitor atual da revista *Status*, diferente do leitor da época de sua produção, tem uma visão panorâmica do contexto, pode olhar com um certo distanciamento, entretanto, no jogo entre o texto e o leitor, são os indicadores contidos no próprio texto e a capacidade de leitura crítica do leitor (incluindo aí, seu horizonte de expectativa) que vão balizar a interpretação.

O texto produzido por Penteado sobre o processo de criação das ilustrações configura o que Genette chama de peritexto, ou seja, um prefácio ou introdução que tem como função a orientação da leitura. O peritexto esclarece o leitor por que e como se deve ler, estabelecendo assim um pacto de leitura. Jouve (2002), ao tratar do pacto de leitura, aponta além do peritexto, o *incipit*, ou seja modos inaugurais de determinados gêneros que funcionam como “embreagem de ficcionalidade” tal como “era uma vez” nos contos. Vicent Jouve completa que o pacto de leitura é determinado pela submissão da obra a certo número de normas, mais ou menos evidentes, que vão decodificar a recepção. “Todo texto, de fato, inscreve-se numa linguagem, uma poética e um estilo, que são, para o leitor, sinais de trabalho de deciframento” (JOUVE,2002,p.69).

Quanto às ilustrações de Penteado, além do peritexto – a fala de Darcy Penteado, no início da revista - auxiliando no balizamento da leitura, a assinatura de Penteado em co-autoria com as dos artistas cujas obras foram recortadas para compor a ilustração, também dão as coordenadas para que o leitor faça a sua leitura ao evidenciar as relações intertextuais existentes. O *incipit* das ilustrações está no fato de serem *collages*, e usarem elementos das artes gráficas, como retículas por exemplo, e trabalhadas em escala monocromática do branco ao preto, que por sua constituição balizam a leitura. O leitor da revista *Status* é então orientado pelo contrato de leitura que se estabelece, e apóia-se em determinados espaços de certeza existentes no texto e preenche os vazios do texto no ato de leitura. Esses espaços de certezas tornam-se os pontos de ancoragem que delimitam o trajeto de leitura. Já, os espaços de indeterminação ou vazios são estratégias do texto para que o leitor preencha com sua imaginação.

O leitor, para relacionar o texto e a imagem, ou seja, o conto e a ilustração, precisa identificar as continuidades semânticas. Essas unidades semânticas podem se organizar através de relações de semelhança, oposição ou concatenação e se transformam em pontos de



apoio na orientação do leitor em seu trajeto de leitura. Um semioticista, A. Greimas propôs o conceito de isotopia para identificar as continuidades semânticas que dão coerência a um texto. Portanto, o leitor, deve encontrar as isotopias existentes no texto verbal, as isotopias existentes no texto imagético e encontrar os espaços de intersecção desses sememas.

O leitor frente ao título do conto, por exemplo, já faz uma antecipação, uma projeção de leitura, à medida que interpreta o título e constrói uma hipótese do teor geral do texto. Entretanto, no desenvolver da leitura, essa hipótese pode ser confirmada ou não e, se negativa a confirmação, o leitor refaz, a partir dos novos dados fornecidos pelo texto, uma nova hipótese. “Por causa do reflexo de antecipação, a leitura apresenta-se como um teste, pelo texto, das capacidades de previsão do leitor” (JOUVE,2002,p.76).

O leitor, ao construir sua trajetória de leitura, atualiza de modo sucessivo as estruturas discursivas, narrativas, actanciais e ideológicas. “A atualização das estruturas discursivas corresponde à fase de explicitação semântica. Em seu deciframento das palavras, o leitor só retém as propriedades necessárias para a compreensão do texto”. Em um segundo movimento, as estruturas narrativas constituem uma “série de macroposições que lhe permitem destacar as grandes linhas de intriga”. “Passando para um nível de abstração suplementar, o leitor integra, assim que pode, as macroposições narrativas no esquema actancial.” Os seis papéis actanciais propostos por Greimas como sujeito/objeto, oponente/adjuvante, emissor /destinatário são os elementos onde se enquadram no esquema actancial. Os papéis actanciais fornecem ao leitor a estrutura em nível de manipulação do texto, evidenciando, assim as modalizações e os percursos narrativos. E por fim, a partir do reconhecimento da manipulação do texto, ao identificar os papéis actanciais, o leitor encontrará as estruturas ideológicas do texto. Essa trajetória parte da materialidade do texto, em um nível mais superficial e culmina com um nível mais profundo da significação (JOUVE,2002,p.77-79).

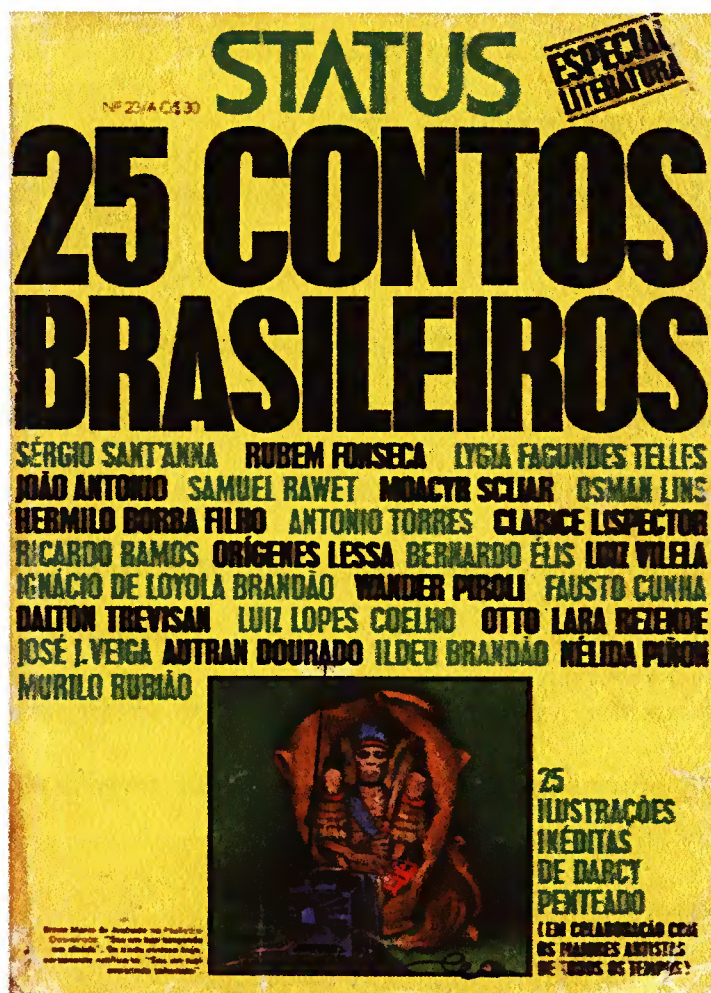
Entretanto, para atualizar os diferentes níveis do texto, o leitor precisa se municiar de uma competência que o habilite ao processo de leitura. O leitor deve ter uma competência lingüística, ou seja conhecer o código, uma competência para perceber e selecionar as unidades relevantes do contexto e das circunstâncias, uma capacidade de interpretar o “hipercódigo retórico e estilístico” (Eco), um repertório para poder identificar as intertextualidades e uma competência de reconhecimento de visão ideológica do texto.

O leitor desconstrói o texto, para, a partir da relação entre cada elemento, constituir a sua interpretação. Não se trata de encontrar um centro, como a postular a existência de uma significação original e central, de relacionar a obra com uma intenção, uma origem que garanta a unidade de sentido, ou seja transformar o que é diverso em único. Trata-se, sim, de uma “leitura disseminadora e centrífuga”, cuja origem é o desconstrutivismo derridiano. “Já que todo signo se constitui a partir da diferenças que o opõem aos outros; a linguagem não tem, portanto, nem centro, nem início, não existe local original. Assim, é impossível conceber ler um livro como um todo: os sentidos de um texto – inútil querer fixá-los – se fazem e se desfazem sem parar” (JOUVE,2002,p.98).

Tais considerações fizeram-se necessárias a esse leitor que terá por objeto as ilustrações de Darcy Penteado e os contos de vários escritores brasileiros. Essa relação texto/imagem, para ser lida, exige do leitor conhecimentos de História da Arte, de Plástica, de literatura, transformando-o em um instrumento da interdisciplinaridade. A leitura que se segue foi executada pensando nesses parâmetros teóricos.



UMA LEITURA DA CAPA DA REVISTA



Frente à capa de uma revista, o leitor é atraído e seduzido para querer-ler e portanto sentir necessidade de comprar. O apelo existente na capa é habitual e sabiamente manipulado para que o desejo do leitor seja inflamado a ponto de levá-lo a um fazer. Um fazer interpretativo, um fazer-saber.

A capa da *Status – Especial de Literatura*, 1976, seduz e já enuncia o conteúdo da revista. Em fundo amarelo, o título da revista em verde logo acima; em letras pretas ocupando um terço do espaço, 25 contos brasileiros; o nome dos contistas alternados em verde e preto



preenchendo outro um terço e uma charge de Darcy Penteado na última porção do espaço com o anúncio, ao lado da charge, das 25 ilustrações inéditas de Darcy Penteado, escritas em verde, e, entre parênteses “em colaboração com os maiores artistas de todo tempo”.

A escolha das cores da capa remete à cor da bandeira brasileira reforçando a mensagem de que a produção literária ali presente é nacional.

A charge da capa enuncia também o tipo de ilustrações que serão encontradas junto aos contos. A intertextualidade é a linha mestra que conduzirá o artista plástico Darcy Penteado em sua produção. A charge produzida parte de dois textos: um verbal e outro não-verbal. Os dois textos estão enunciados explicitamente para que o leitor encontre o fio da meada e “desenrole” a mensagem.

O texto verbal, escrito do lado esquerdo da imagem, pela sua posição em relação à charge, à esquerda da imagem, supõe-se ser apreendido primeiro pelo olhar do leitor.

Disse Mario de Andrade na *Paulicéia Desvairada*: “Sou um tupi tangendo um alaúde”. Se ainda vivesse hoje, certamente retificaria: Sou um tupi assistindo televisão (PENTEADO, *Status*, 1976).



Darcy Penteado, como leitor, vai buscar em seu repertório a imagem produzida por Jean Baptiste Debret intitulada *Múmia de um Chefe Coroado*.



Penteado apropria-se da imagem produzida por Debret e adiciona uma televisão, que se percebe ligada pelo efeito de luz e sombra. Na imagem original o chefe coroado apóia sua mão direita em um animal, Darcy Penteado interfere novamente na imagem e suprime o animal e, no lugar, adiciona um livro que se supõe conter a programação da T.V. O fundo

verde e o “camuci” de barro em amarelo, revelam o cenário: o Brasil. Porém as insígnias do chefe coroadado apresentam as cores vermelha e azul, numa clara alusão à cultura norte-americana. Darcy Penteado utiliza-se da obra de Debret e declara explicitamente ao assinar a charge colocando o nome do pintor francês acima da assinatura.

Em uma primeira leitura, até o leitor mais desavisado capta a mensagem expressa tanto na atualização da frase de Mario de Andrade quanto na imagem produzida por Penteado a partir da obra de Debret. A primeira leitura seria a influência da televisão na cultura brasileira.

É certo, também, que se o leitor se contentar apenas com essa leitura primeira, está deixando de instaurar a significação mais complexa possibilitada pela imagem e texto em conjunto. Tanto o texto verbal quanto o não-verbal trazem indicadores de leitura, o leitor, que mantém uma postura indagadora e ativa, deve seguir.

No texto verbal a frase de Mario de Andrade “Sou um tupi tangendo um alaúde”, o leitor é remetido à obra *Paulicéia Desvairada* (1922), ao contexto do Modernismo para então, a partir daí, reconstruir o significado da frase do escritor paulistano.

Com essa frase o leitor faz “um passeio” na formação da cultura nacional, desde a colonização, a forma como ocorreu e sobrepuiu a nossa cultura local – a indígena, e de que maneira essa cultura estava estacionada nos moldes ainda coloniais com a alusão de que permanecíamos “tangendo um alaúde”. Alaúde, como sabemos, é um antigo instrumento de cordas, de origem oriental, com caixa de ressonância em forma de pêra e braço em ângulo reto, muito usadas na Europa no período medieval. Mário de Andrade defendia a perspectiva de integração dinâmica do passado ao presente. No *Prefácio Interessantíssimo* de seu livro de poemas *Paulicéia Desvairada*, entendia o passado como “lição para meditar não para reproduzir”. A tradição só teria valor se estabelecesse um elo vivo com a atualidade. Seu projeto era o de associar o erudito e o popular, visando a construção de uma arte moderna e

nacional. Para Mário de Andrade, o popular, as tradições e o folclórico são considerados campo promissor para desenvolver as questões de nacionalização e modernização da arte brasileira.

A frase atualizada por Darcy Penteado “Sou um tupi assistindo televisão” remete o leitor ao contexto da produção da charge, datada de 1976, e dialoga novamente com os rumos da cultura nacional.

Darcy Penteado ao selecionar a obra de Debret, *Múmia de um Chefe Coroado*, retoma a problemática das raízes de nossa cultura levantada pelos modernistas, e, a atualiza levando em consideração os avanços tecnológicos nos cinquenta anos que distanciam as duas frases – a de Mario de Andrade e a de Penteado. O processo de descaracterização nacional em face do imperialismo e dos meios de massa, questões discutidas naquele período, estão presentes na atualização da frase de Mario de Andrade. Mas a eleição da frase “Sou um tupi tangendo um alaúde” questiona se a caracterização de uma cultura nacional é satisfatória ou existente. Sabe-se que o controle social emerge a partir da ideologia da cultura nacional. O que se questiona, então, são as condições sociais e a natureza da produção e consumo dos bens culturais.

O humor e ironia contidos na charge questionam os caminhos de uma cultura que se pretende brasileira e alertam sobre o problema da formação de leitores competentes, capazes de desenvolver olhar crítico, ativo, nítido.

A imagem da capa além de enunciar o conteúdo e ideologia da publicação, é um ato de sedução e uma provocação ao leitor. Uma manipulação para fazer o leitor comprar a revista e ler.

O leitor, ávido por informação para buscar a significação dos textos tanto verbais como não-verbais, deve pesquisar os intertextos que se entrelaçam, para constituir aquele que é seu objeto de leitura. Vale, então, saber:

Jean Baptiste Debret chegou ao Brasil em 1816 juntamente com outros artistas franceses, como “missionários da arte”, realizaram a Missão Francesa. Fundaram a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, sofreram reação hostil dos brasileiros que viram um espaço preenchido por estrangeiros, que legitimamente deveria pertencer aos artistas nacionais.

Debret, ao lado de suas atividades na Escola de Belas Artes, pintou uma série de retratos dos membros da família real, diversos quadros históricos e uma infinidade de estudos e esboços. Viveu no Brasil por quinze anos, de volta à França, Debret publicou seus desenhos e esboços de cenas da vida popular, costumes escravos e indígenas, em livro intitulado *“Voyage pittoresque et historique au Brésil”*, em 3 volumes, entre 1834 e 39. Sua obra é um documento de valor incomparável para o estudo da época em que viveu aqui nos trópicos.

A imagem, escolhida por Darcy Penteado para produção da charge, encontra-se nessa publicação de Debret. Juntamente com texto redigido pelo próprio Debret para acompanhar a prancha. Nesse texto Debret (1965) explica que os Coroados seriam os antigos Goitacases, recebendo dos portugueses esse nome – Coroados – por causa do penteado de seus chefes, que cortavam os cabelos “de maneira a formar uma espécie de coroa enrolada no alto da cabeça”. Descreve os Coroados: “Em geral, de pequena estatura, têm eles a cabeça enorme, achatada no alto e enfiada dentro de largos ombros; sua pele é embaçada, de uma cor arroxeada. A aparência estúpida aumenta-lhes ainda a feiura”. (Fica claro nessa fala de Debret, as lentes ideológicas que carrega: a dificuldade do europeu aceitar e conviver com as diferenças encontradas nos trópicos e a idéia de sub-raça.). Debret termina explicando a tradição de funeral dos Coroados: “...os despojos mortais do cacique venerado eram enfeixados dentro de um grande vasilhame de barro, chamado *camuci*, que se enterrava assaz profundamente aos pés de uma árvore grande”. “...Essas múmias, revestidas de suas insígnias, encontram-se perfeitamente intactas e são sempre colocadas na sua urna funerária de modo a

conservar a atitude de um homem de cócoras, posição natural do índio que descansa!” (DEBRET, 1965, p.31 e 32).

O olhar estrangeiro de pintores como Debret, Rugendas, Taunay, Ender e muitos outros retrata um Brasil exótico, tropical de hábitos e costumes incomuns aos europeus. A iluminação, as cores, a flora, a fauna encantaram e surpreenderam esse olhar estrangeiro. Mas, não só a exuberância da natureza surpreendia, os brasileiros já eram muito diferentes dos europeus da época. Era inevitável a comparação. Surgem, então alguns mitos que vão concorrer nas análises de nossa cultura nacional: o mito da convivência cordial entre pessoas de classe sociais diferentes, na verdade o que havia era uma informalidade, que para alguns europeus era repugnante, e não a “cordial convivência”, os conflitos sociais eram abafados, assim, manipulados pela ideologia da convivência harmônica entre raças e classes.

Gilberto Freire, apoiado nas idéias de Franz Boas, seu professor, nas quais o ambiente social funciona como coordenada básica para o estudo de comportamentos de diferentes grupos raciais e a possibilidade da existência de diferenças psicológicas entre raças, desenvolveu uma abordagem cultural, psicológica, funcional, buscando “antecedentes de raça”, ou seja a interpretação dos fatos da formação social de um povo para explicá-lo. O próprio Gilberto Freire disse que as conclusões são poucas, porém muitas as interpretações. Cabe-nos analisar de que maneira essas interpretações concorrem para manutenção das relações de dominação e para o fortalecimento de um sistema ideológico que configura a noção de cultura brasileira.

Outros mitos, como os ligados à escravidão que relacionavam trabalho à idéia de “coisa feita por escravos”, o não-trabalho como *status* social. E o de que o sexo está por todos os lados, se transforma em uma marca permanente aos olhos estrangeiros. A dificuldade de se classificar o Brasil, por conta da pluralidade cultural, tem construído uma imagem multifacetada, tendendo para o exagero, para o bem ou mal. Essa oscilação, dificulta a nós

brasileiros, ainda hoje, de encontrarmos a justa medida da nossa imagem para fornecê-la ao exterior.

Darcy Penteado reúne, então, em sua charge Debret e Mário de Andrade, dois descobridores da cultura nacional, com olhares diversos sobre ela, em contextos diferentíssimos que o ilustrador, habilmente, apresenta ao leitor para que encontre os pontos de intersecção. Debret desenha, pinta, esboça as impressões de europeu frente a uma nova cultura. Transforma-se em registrador histórico. Mario de Andrade busca as raízes da cultura popular, a desconstrução dos modelos europeus e o encontro com uma cultura nacional deglutida, miscigenada, seletiva.

A capa, portanto enuncia o olhar antropofágico instaurado por Darcy Penteado, que como leitor privilegiado, lê o conto e o interpreta trazendo elementos intertextuais – fragmentos de obras de arte - para construir uma imagem deglutida, miscigenada e seletiva.

O leitor da revista, traça o seu trajeto, faz escolhas, seleciona os *links* que considera necessários para estabelecer a interpretação. A capa da revista enuncia o conteúdo da revista e seduz o leitor a querer-ler. Ao buscarmos os contextos de produção da revista, da charge, e também os contextos dos intertextos explícitos e suas atualizações vislumbramos a ideologia que emerge da publicação e o modo como a revista estabelece um diálogo com o leitor.

Quais, então, as lentes ideológicas das imagens produzidas por Penteado para revista *Status*? A publicação da revista data de 1976. Vivia-se um momento repressivo, não havia liberdade de expressão e a Censura fazia a triagem de tudo o que circulava no país. A produção cultural brasileira estava cerceada. Em períodos como esse, a criatividade e a versatilidade sobressaem frente aos obstáculos. Da ambigüidade dos textos estéticos, tanto verbais quanto não-verbais, emergia a significação que subvertia o silêncio imposto.

Darcy Penteado (1926-1987) teve larga experiência como ilustrador e cenógrafo teatral, atividades estas sempre associadas à interpretação de textos verbais. Sua permanência

por oito anos na Europa, pintando e expondo em vários países, daí figura um homem atualizado e antenado em seu tempo. Temos, portanto, de um lado um artista experiente e conhecedor de outros povos e idéias e por outro uma situação fechada, limitadora e autoritária – a ditadura militar. Darcy Penteado habilmente utilizou um meio mais acessível e multiplicador para propor a abertura – entendida aqui como feixe de possibilidades, expansora, as múltiplas visões e leituras, a coexistência das diferenças, a humanização do homem, a fusão do tempo passado-presente para o conhecimento e crescimento. Ou seja, a ideologia da libertação, o rompimento dos grilhões da ignorância e injustiça.

A cada conto a ilustrar, Darcy Penteado busca reconhecer sob qual ideologia, visão de mundo, o texto está ancorado. O que depende de uma interpretação, de uma leitura. Ao selecionar na História da Arte, uma obra, para dela retirar fragmentos, o ilustrador exercita sua sedimentação de cultura – não se esquecendo que esse repertório é formado de inúmeras leituras sempre sob lentes ideológicas-, e ao relacioná-la com o texto verbal realiza a aplicação do que extraiu das duas leituras, do texto verbal e do não-verbal que fragmentou, constituindo, assim, a ilustração.

A arte como representação do contexto em que está inserido, dando espaço ao leitor de adentrá-la para dela extrair o olhar de seu tempo de produção e de atualizá-la através das lentes ideológicas do tempo da leitura. A capa da revista, vista hoje, pelo leitor, que já viveu aquele momento da produção e agora, distanciado tem a visão do todo; configura-se através da diagramação e imagem da capa, uma ação de resistência, sutil, nas entrelinhas, entretanto eficaz para atingir um leitor atento e bem repertoriado, público alvo da revista *Status*.

A capa enseja a reinauguração de um desejo de reconstrução da cultura nacional, tal como Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico de 1928. Uma identidade nacional, uma produção artística nacional a partir da devoração e absorção de maneira crítica das

influências estrangeiras. Desejo compreensível sob o ponto de vista do contexto em que o Brasil chafurdava²: a Censura vinha sistematicamente fazendo um trabalho de aniquilação da produção intelectual e artística do país, ao passo em que a televisão e o rádio ofereciam um grande número de produtos “enlatados” americanos. A revista, lança o leitor à dúvida ontológica oswaldiana: “Tupi or not tupi, eis a questão.

² O uso do verbo chafurdar explica-se como uma alusão à obra de Nelson Leirner intitulada *Porco Empalhado*, que foi apresentada ao júri do Salão de Brasília com o objetivo de causar polêmica. Além da polêmica sobre a materialização da arte e do próprio conceito de arte, *Porco Empalhado* representava a ditadura militar, ou melhor, o modo como o Brasil, o povo brasileiro, estava imobilizado e a chafurdar no lamaçal da repressão.



UM TRAJETO DE LEITURA ENTRE *CONTO (NÃO CONTO)* DE SÉRGIO SANT'ANNA E A ILUSTRAÇÃO DE DARCY PENTEADO



CONTO [NÃO CONTO]

Sérgio Sant'Anna

Desse, um território vasto, escurece um
pequeno espaço que nada. Oito metros,
não se sabe. Mas não há margem,
é como uma caixa, talvez,
monocromática, que se prolonga e por isso parece
apertada. Não é que é uma
caixa quando não há nenhum homem
por dentro? Ela pode apenas
criar seus doze metros de
doze metros e um pouco mais. De
alto dentro há um mundo muito vivo,
só que parado, talvez de modo de
uma fita e que não se movimenta no ar
há margem para escurecer? Não nada. O
tal. Talvez não se possa escapar-lhe do
reflexo ao não ver. E o

desaparecendo
Darcy Penteado
Chagall

E agora José ? A leitura do *Conto (não conto)* de Sérgio Sant'Anna, faz emergir o poema de Carlos Drummond de Andrade, pelo esvaziamento e o impasse que traz. Ao término da leitura do texto parece inevitável a pergunta que se repete no poema.

A partir do título do conto, Sérgio Sant'Anna inicia discutindo o próprio gênero. *Conto (não conto)* é uma antítese pois apresenta uma afirmação que é um conto e uma negação que não é um conto. Assim, o título, inicialmente se apresenta como índice de estranhamento se confrontado com o título dado a essa edição especial da revista *Status*, as letras caixa alta e em negrito que ocupa um terço do espaço da capa: 25 contos brasileiros. É ou não é um conto? São vinte e cinco contos, conforme anunciado na capa ou são vinte quatro? O título remete à questão do conto enquanto gênero e traz em seu bojo a pergunta: O que é um conto?

Nádia Battella Gotlib (2001), busca a resposta para essa pergunta. A dificuldade em responde-la está na duplicidade de pontos de vista dos estudiosos da questão: alguns propõem definições e buscam a forma do conto, já outros se revoltam contra regras e definições prescritivas. Além disso, as novas direções em que o conto vem tomando quanto à liberdade e a forma ampliam a questão. Para ilustrar a dificuldade acerca da definição de o que é um conto, a autora cita Mario de Andrade em *Contos e Contistas*: "... em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto" (ANDRADE,1938 apud GOTLIB,2001,p.9).

O conto, enquanto gênero, não tem compromisso com a realidade, ou seja é uma ficção, entretanto pode haver graus de proximidade ou afastamento da realidade. O conto é uma narrativa com uma célula dramática e de extensão reduzida. Alan Poe associa a extensão do conto ao efeito que produz no leitor, defendendo a unidade da impressão ou a totalidade do efeito, melhor dizendo, o leitor deve fruir o texto de uma vez só, para assim, não sofrer interferências das pausas no efeito que o texto produz. Aí a necessidade de não ser extenso, o

conto, e do autor buscar economia dos meios narrativos. “Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido”(GOTLIB,2001, p.35).

Observa-se que o autor de *Conto (não conto)*, através do título e, sobretudo, através da construção de seu texto, dialoga com a questão da forma canônica, e com a idéia de conto enquanto gênero. A forma canônica de uma narrativa, com começo meio e fim, ou seja construção de cenário, das personagens, ação e desfecho, é construída e depois desconstruída por Sant’Anna para trazer a baila o problema dos limites do gênero.

Outro modo de ler o título *Conto(não conto)* é através da idéia de Claude Brémond de que um conto precisa ter uma sucessão de acontecimentos, ser de interesse humano e apresentar-se uma unidade de uma mesma ação. Tal título remete, então, ao ato de contar uma história, ter um enredo, uma sucessão de acontecimentos. Seria então um conto, caso não tivesse o que contar? Eis outra pergunta que emerge do título! “Não conto” seria ou uma omissão, uma ocultação, ou, provavelmente, a desconstrução do próprio ato de contar, como não-conto.

Sérgio Sant’Anna inicia com a construção descritiva de um cenário, mas ao mesmo tempo, de modo metafórico, apresenta a construção do conto enquanto texto. As primeiras palavras do conto aludem a “um território vazio”, “espaços”, “aqui”, prefigurando o escritor frente ao papel em branco. O cenário é então aos poucos apresentado ao leitor, como um local árido, onde habita uma cobra e onde zumbem insetos. Essa construção se dá com um jogo dialético entre o vazio e o cheio, entre o espaço e o não-espaço, entre o silêncio e o zumbido. A ausência de um personagem humano é apontada por diversas vezes no primeiro parágrafo: “Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto?”, “Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escuta-los?” “E o que é também o silêncio, se não existem

ouvidos?”, essa ausência, de certo modo, retira o significado do cenário que acaba de ser esboçado, como num zigue-zague entre o construir e desfazer o sentido.

No segundo parágrafo, no terreno da suposição surge, então, o personagem humano, representado, inicialmente, metonimicamente pelos ouvidos necessários para dar sentido aos sons dos insetos do cenário. Em seguida apresenta-o: “Um homem que passasse, por exemplo, com uma carroça e um cavalo. Podemos imagina-los.” Darcy Penteado, para criar sua ilustração se utiliza desse enunciado referencial: o homem com uma carroça e um cavalo. Bernard Voilloux, em *La Peinture dans le Text*, 1994, diz que mecanismos de leitura induzem pela referência e pela alusão, e que sua imbricação nos processos intertextuais são cobertos pelas mediações lingüísticas e discursivas dos interpretantes. Portanto, o índice referencial ao qual o ilustrador, lança mão para criar sua ilustração, remete-se a outro índice, agora extratextual: uma imagem de um homem, uma carroça e um cavalo de uma obra de Marc Chagall (1887-1985). A obra em questão é *O Negociante de Gado*, 1912, um óleo sobre tela medindo 97 x 200,5 cm, pertence ao acervo do *Kunstmuseum* na Basileia. Darcy Penteado; ao trazer a imagem de Chagall para compor a sua ilustração, instaura um diálogo intertextual entre o conto de Sant’Anna, a obra de Chagall e a ilustração, propriamente dita.



O Negociante de Gado põe em cena a simplicidade harmônica da vida campesina. “Metáforas de tranqüilidade dominam cenas rústicas: o potro protegido na barriga da égua, ainda por nascer, o cordeiro às costas da mulher, citando o motivo do Bom Pastor, a ponte que o carro atravessa calmamente”(WALTHER&METZGER,1994,p.27). A impressão geral da tela transmite uma descontração, que de certo modo, desvia a atenção de que o negociante dos animais os venderá, supostamente, a um matadouro. Apesar dessa impressão geral de tranqüilidade, observando-se mais atentamente a composição, percebe-se uma tensão quanto à direção: a carroça vai da esquerda para direita, em contraposição o homem, o gado sobre a carroça, a camponesa e a mulher que abraça o soldado, olham para a esquerda criando uma força contrária ao movimento da carroça. Nota-se que o cordeiro sobre os ombros da camponesa volta sua cabeça para a face da camponesa, impedindo, assim, que o olho do observador se evada do quadro pela esquerda. Abaixo das patas do cavalo encontra-se um soldado sendo enlaçado por um braço de uma mulher como se estivesse se despedindo. As feições do soldado e da mulher inspiram tristeza. Está construída a metáfora do soldado que, como um gado ao matadouro, vai à guerra. A metáfora desconstrói a suposta cena ingênua campestre e traz a baila a denúncia das tristezas de uma guerra. A égua prenha alude à orfandade que uma guerra proporciona. A tensão, então, é representada à esquerda através da vida boa do campo que se deixa para traz e, à direita a direção do matadouro, da guerra, da morte. As rodas da carroça, que levam, inevitavelmente, o gado para o seu destino, pode-se interpretar como a roda da vida, que gira incessantemente num nascer, viver , morrer e nascer...

Marc Chagall, judeu nascido na cidade de Vitebsk, Rússia, espelha em suas obras os acontecimentos de sua infância. Esse universo figurativo de Chagall está implantado nas tradições de sua origem, no pensamento anti-racional da Rússia e na rigorosa ausência da arte figurativa no judaísmo. “Neste sentido, os cenários de Chagall nunca estão isolados de um

mundo de idéias místicas, o qual transforma, antes de tudo, os motivos em símbolos, em representantes de uma realidade invisível” (WALTHER&METZGER,1994,p.24).



Desta pintura de Chagall são recortados, por Penteadó, o homem, a carroça e o cavalo. Outros elementos como o bezerro em gestação e o gado que estava sobre a carroça são eliminados, ao passo que uma cobra é colocada sobrepondo a roda da carroça e patas do cavalo. A interferência do ilustrador se dá pela supressão e ou adição de elementos. A cobra enuncia uma ação: a de matar o cavalo. Outros motivos da ilustração serão analisados a seu tempo. Adota-se aqui como estratégia de leitura o movimento do ir e vir que o leitor necessita para instaurar o significado. “Como uma atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação” (ISER,1979,p.83).

Sant’Anna usa elementos canônicos da narrativa, como “um dia” para enunciar um acontecimento como apresentar os personagens homem e cavalo. Usa também do mesmo artifício para enunciar a ação “Até que um dia veio a cobra e zás: o sangue escorrendo da carne do cavalo”. Observa-se que o autor usa de modo explícito o cânone, constrói o texto com os elementos tradicionais da narrativa, para desconstruí-lo mais adiante.

“O carroceiro olha tristemente para o cavalo: somos apenas nós dois aqui neste espaço, mas o cavalo morre.” Esta frase que inicia o terceiro parágrafo traz consigo a duplicidade de

sentido que o texto de Sant'Anna apresenta: “aqui neste espaço” alusão ao espaço cênico da narrativa, como no espaço do papel do contista. Um novo elemento antitético é apresentado ao leitor, a morte em oposição à vida.

No quarto parágrafo a dor da solidão é abordada através de uma alegoria: “Um homem, por exemplo, que caiu num buraco muito fundo e quebrou as suas pernas.” E uma metáfora: “Talvez esta dor devore a si mesma, como uma cobra se engolindo pelo rabo”, que ao mesmo tempo, que apresenta o processo antropofágico da dor que come o homem por dentro, simboliza a estrutura ciclica da vida e da própria estrutura circular da narrativa. “A cobra se engolindo pelo rabo” é figura denominada *uroboros*, símbolo do infinito, do eterno retorno. *Uroborus* figura então como a imagem da própria narrativa de Sant'Anna, que trata dos ciclos da vida-morte-vida, conto- não-conto -conto, e apresenta-se na própria estrutura do texto.

No quinto parágrafo a frase: “Este homem que enterrou o cavalo, não sem antes cortar um pedaço de sua carne, para comer mais tarde.”, indicia uma cadeia antrozoofágica partindo da cobra que picou o cavalo, para a dor do homem que se autodevora, do homem que come a carne do cavalo e mais adiante pelos vermes que comeram o cavalo. Esse processo biofágico que se apresenta retorna para a idéia de ciclo de vida e morte, começo-meio e fim de que trata o texto. Então sem o cavalo - “E agora o homem tinha que puxar ele mesmo a carroça.” – o homem toma o lugar dele, puxando a carroça, criando uma metáfora do homem como cavalo, prenunciando o destino do homem ser tal qual o do cavalo e a ser revelado no sexto parágrafo: “Mas uma coisa temos certeza: este homem encontrou também um dia sua hora”.



Na ilustração, abaixo da carroça e do cavalo, está uma caveira humana, sob a terra sendo comida pelos vermes. A diferença de sentido dos vermes, embaixo da terra, e do cavalo da carroça e da cobra sobre a terra, cria uma tensão, e representa uma oposição de sentidos entre o viver e o morrer, a vida corre da esquerda para a direita, já a morte faz percurso contrário. O positivo e o negativo representado pelas oposições de sentido. A tensão, criada por Darcy Penteado com a direção dos vermes em contraposição à carroça, é análoga à tensão existente na obra *O negociante de Gado*, da qual o ilustrador retira fragmentos. Em ambas, pintura e ilustração, a tensão representa a oposição entre vida e morte. Também, ao conduzir o olhar do leitor a um fluxo da esquerda para a direita com o homem, a carroça e o cavalo, e imediatamente fazê-lo tornar os olhos para o fluxo inverso dado pelos vermes, representa a mesma estrutura cíclica de vida-morte-vida existente no conto.

O sexto parágrafo inicia assim: “E, afinal, não podemos saber se o viram ou não, o homem puxando sua carroça, pois nos ocupamos apenas do que se passa aqui, neste espaço, onde nada se passa.”, este espaço a que se refere o narrador, é o do cenário construído para o conto, conto este, que pelos atributos de concisão e de célula dramática única, não extrapola para outros espaços, nem cria outras células. Este espaço é também o espaço do papel onde o conto é construído.



O sétimo parágrafo fala de “uma linha tênue”, de uma fronteira que se atravessa diversas vezes, mas um dia atravessa e não volta mais. Este limiar de que fala o texto é a

passagem entre a vida e a morte, entre um espaço e outro espaço. Na ilustração de Darcy Penteado, essa linha é representada através do espaço em branco contraposto com o espaço preenchido pela ilustração e invertido na página seguinte. Melhor dizendo, na página da direita a área mais preenchida é a inferior e na página da esquerda a parte preenchida com a imagem é a parte superior e está de ponta cabeça, na parte branca, inferior, inicia o conto. Essa disposição dos elementos, além de construir a linha, apresenta também o jogo de oposições que emanam do texto: vida e morte, espaço e não-espaço, som e silêncio.

Essa fronteira, essa “linha tênue” remete a uma fala de Zaratustra, personagem de *Assim falou Zaratustra* de Friedrich Nietzsche:

O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre o abismo.

Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar-para-trás, perigoso arrepiar-se e parar.

O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem, é que ele é um passar e um sucumbir. (NIETZSCHE, 1999, p. 211).

Recuperando o tempo em que cavalo e homem eram vivos, o narrador relembra a relação de ambos no oitavo parágrafo. Pergunta o narrador: “Mas o que é a loucura num espaço onde só existem um homem e um cavalo?” A pergunta levanta novamente a rede de oposições tecida pelo texto: só há existência de algo em contraposição com outra existência, ou seja o reconhecimento de uma existência só ocorre em comparação a algo que contraste e que por isso a torne visível. O contraste entre o preto e o branco na ilustração de Darcy Penteado entra em consonância com essa rede de oposições existente no conto.

No nono parágrafo o autor encerra um ciclo, a história com começo, meio e fim. Os personagens morrem e o espaço se esvazia: “E ficou de novo este território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Não sabemos por quanto tempo, pois não existe tempo quando não existem coisas, homens, se movimentando no espaço.”

A ilustração de Darcy Penteado apresenta-se em duas páginas da revista. No lado esquerdo está o homem, o cavalo, a carroça, a cobra, o esqueleto embaixo da terra e os vermes,

conforme já foi observado. Na página do lado direito, de ponta cabeça, está uma imagem de um anjo, um violino, pernas de um homem. A primeira relação que se faz pelo fato de estar de cabeça para baixo é com o título do conto, na inversão da posição pode-se aludir à negação existente no título (*não conto*). Outra possibilidade construída na imagem seria a representação do espaço além da “linha tênue”, da fronteira entre a vida e a morte.



A parte da ilustração disposta na página da direita é composta por fragmentos de uma outra pintura de Marc Chagall, *A Queda do Anjo* (óleo sobre tela, 148x189cm, Basiléia, Kunstmuseum). Esta obra foi produzida entre 1923- 1947, vinte e cinco anos foram necessários para sua conclusão, representa o extrato da participação de Chagall no mundo, no qual ele colocou todo seu empenho, martirizou-se para concluir como se fosse o último verso cântico. Em *Marc Chagall (1887-1985) Poesia em Quadros*, tem-se um pequeno histórico da obra:

Em 1922, quando principiou o trabalho, nessa altura ainda sob a influência da Revolução, o quadro devia mostrar a explicação do Antigo Testamento para o mal do mundo, contendo apenas a imagem do judeu e do anjo. Até a sua conclusão, em 1947, penetraram nele, cada vez mais, motivos da recordação do seu pequeno mundo na Rússia, acrescentados por último, ainda, com os motivos cristãos de Nossa Senhora e do Crucificado.

Ele tem visões judaicas, história pessoal e diversos motivos ligados à salvação, tudo isso comprimido numa confissão programática, representativa para toda a obra de Chagall (WALTHER&METZGER, 1994, p. 73, 74).

No primeiro momento tem-se a impressão de uma imagem caótica, com muitos elementos aparentemente desconectados uns dos outros. O título da obra oferece a primeira ancoragem para a leitura: a queda do anjo vermelho, enunciada em uma grande diagonal formada pelas asas, mas também, perpendicular às asas, pelo corpo do anjo. Numa asa do anjo encontra-se Nossa Senhora com o Menino, ao lado dela um castiçal com uma vela e o Cristo Crucificado, são os motivos ligados à salvação. Na outra asa, um relógio, seria a tirania do tempo que a todos foi inferido através da origem do mal. Existe contagem do tempo na eternidade? Supõe-se desnecessário já que é eterno. A contagem do tempo supõe um fim: a morte; o relógio seria, então a representação da hora da morte. Nota-se que este anjo não é assexuado! Pelos seios e quadril percebe-se uma mulher. Estaria o anjo decaído prefigurando a imagem de Eva, cuja figura é signatária do pecado original, responsável pela expulsão de toda a humanidade do paraíso eterno? No canto inferior esquerdo do quadro está o judeu segurando o rolo das escrituras, alusão à passagem bíblica que a obra retrata. Entre o anjo e o judeu forma-se uma faixa diagonal, onde estão inseridos alguns elementos: Um homem com uma bengala, uma lua cheia, um violino e um animal, supostamente um cavalo. O que representam esses elementos? Tudo isso sobre um lugarejo sombrio onde se pode ver algumas casas e pessoas. A imagem fala por mil palavras... chamou-se, aqui atenção a alguns elementos que são necessários para o entendimento da ilustração. Nesse jogo de decifração e interpretação que é o ato de leitura, volta-se então para a ilustração.

Darcy Penteado recortou fragmentos da obra *A Queda do Anjo*, como o anjo, o violino, parte do homem e o relógio, suprimiu da asa do anjo a Nossa Senhora e todos os



outros elementos pertencentes ao quadro. Por que Penteado escolheu estes fragmentos em detrimentos de outros? Por que a escolha dessa obra? No caso da obra em que recortou o homem a carroça e o cavalo, como já foi dito, o ilustrador aproximou a obra *O negociante de Gado* ao conto através da leitura induzida pela referência, agora em relação à Queda do Anjo a aproximação ao conto se dá através do tema, da carga expressiva da obra para construir o espaço além da fronteira. Neste espaço além da “linha tênue”, que é apenas mencionado no conto, é construído na ilustração. Darcy Penteado, então, extrapola os limites do conto, para trazer uma representação do espaço além da “linha tênue”. Apropria-se de fragmentos da *Queda do Anjo*, para então compor tal espaço. Expurga deste espaço os elementos que representavam a salvação, tanto a escritura que o judeu segura à esquerda da obra como a Nossa Senhora com o Menino, o Cristo crucificado e a vela. O ilustrador mantém o homem – apenas as pernas aparecem na ilustração –, o relógio, o violino e o anjo. Suprime, também, o fundo que representava um vilarejo à noite e uma lua cheia.



A escolha dos elementos conota uma certa descrença religiosa por parte do ilustrador, ao construir o espaço além da fronteira. Supõe-se que indica, também, ao retirar o fundo, um

espaço não-terrestre. Os objetos, relógio e violino, representam respectivamente, a hora da morte e o desencantamento, a desconstrução da idéia de um paraíso ao som de elevada música. O violino é imagem recorrente na obra de Chagall, envolto de poeticidade o instrumento pressupõe harmonia. Seu formato traz a metáfora do feminino sendo tangido pelo masculino. Na ilustração de Penteado o violino está a despencar do espaço, como se de lá não pertencesse.

Mas o conto não acabou, apenas um ciclo se fechou. “Mas, subitamente, eis que este território é de novo invadido.” Novo ciclo se inicia no mesmo espaço. Homens instalam fios telegráficos e um novo zumbido corta o espaço que dantes só havia o som dos insetos: “Então, o silêncio das noites e dias era quebrado por um tipo diferente de zumbidos.” E já no parágrafo seguinte, o décimo primeiro, outros homens retiram os fios: “... vieram outros homens – bandidos, com certeza – e roubaram os postes, fios e os zumbidos.” Darcy Penteado insere em sua ilustração três postes e um emaranhado de fios. Dois postes estão na página da esquerda e o terceiro, na página da direita, está de ponta cabeça, sobreposto ao anjo. Novamente, tal como o homem, a carroça e o cavalo, Penteado recorre à indução referencial do texto ao inserir os postes e fios na ilustração. Nota-se, porém, que o ilustrador ao inverter a posição do poste na página direita, busca a representação da ausência do objeto, o não-poste após ser subtraído. A representação de uma ausência através de uma presença invertida.

No conto, mais um ciclo que rapidamente se fecha, acaba a ação e tudo volta como antes. “Agora tudo estava novamente como antes, tudo era normal: um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito não se sabe. Mas não há ninguém é certo.” O texto de Sergio Sant’Anna é construído no ir e vir de uma roda da vida, ao voltar para o espaço e os ruídos de insetos, remete o leitor ao início do conto, faz com que o leitor retome a imagem do escritor frente à página em branco. Este espaço vazio de que fala o narrador do

conto além de aludir à folha de papel em branco, é construção metafórica do vazio existencial.

Recomeça, de novo, no campo da imaginação, a surgir neste espaço vazio, onde somente havia “insetos, cobras e animaizinhos cujo nome não se conhece, sem nos esquecermos dos vermes, que haviam engordado com a carne de cavalo”, um personagem: “Às vezes, porém, aqui é tão monótono que imagina-se ver um vulto que se move por detrás dos arbustos. Alguém que passa, agachado? Um fantasma?” A construção desse personagem é dada por um jogo de adivinhações, de é, não-é entre a possibilidade de ser um fantasma, um menino perdido, ou um macaquinho perdido.

Então, no décimo quarto parágrafo, o narrador pergunta ao narratário: “Mas o que estão a imaginar?” e desfaz o jogo, sem contudo definir o personagem, afirmando: “Isso aqui é apenas um menino – ou um macaquinho – de papel e tinta” Ao fazer o leitor visualizar o personagem como uma criação de papel e tinta, extrai qualquer possibilidade de cartase , fazendo com que o leitor salte o olhar do enredo para a construção do conto propriamente dita, ou pelo menos, para a consciência do conto enquanto ficção. Argumenta, o narrador: “E, depois se fosse de verdade, o menino poderia morrer mordido pela cobra. Ou então matar a cobra e tornar-se um homem.” Continua supondo que, se, ao invés de um menino fosse um macaquinho, o que aconteceria com ele. E reitera, o narrador: “Mas não se esqueçam, são todos de papel e tinta: o menino, o macaquinho, a cobra, o homem, o macacão, seus urros e os socos que dá no próprio peito cabeludo. Cabelos de papel, naturalmente. E portanto, não há motivos para sustos.”

A partir do décimo quinto parágrafo, o cenário é gradualmente desconstruído. É o desfazer daquilo que fora construído no início do texto: os arbustos se queimaram, a cobra foi embora, os insetos se mandaram e foram seguidos pelos vermes. E no parágrafo seguinte, o

narrador constata que nada, quase nada restou: “Então aqui ficou um território ainda mais vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe.”

O narrador então constata que se não há ninguém, não há estória a se contar... e desse modo não é preciso alguém que a conte. Enuncia-se, assim, também, a retirada do narrador, que não tendo o que contar, não há necessidade de existir. E fecha –se o conto, que nada tem para contar: “Mas contar o quê, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar.” Com a última frase evidencia o caráter ficcional do conto e enuncia a possibilidade de um outro recomeçar. O final, principalmente o trecho “se não há o que contar, não se conta”, auxilia no desenho circular que o conto é estruturado, juntando o final com o próprio título do conto, reafirmando-o.

Sant’Anna trata do fazer do conto: dá existência ao cenário, supõe as personagens, constrói ações virtuais, retira-os, imagina novos personagens, ações e novamente os desconstrói, desmancha o cenário, extrai a história e, sem tudo isso, expurga o narrador. Apresenta com isso o dilema da vida, mas também o do escritor frente a uma folha de papel em branco: E agora José? José para onde?

Darcy Penteado ao aproximar ao conto, em sua ilustração, duas obras de Chagall, amplia o texto adicionando elementos que não constam no conto, como: o anjo decaído, a construção do espaço além da linha tênue. Além dos recortes que o ilustrador faz das obras de Chagall, acrescenta de seu próprio punho alguns elementos para compor a ilustração como: os postes e fios, o esqueleto e os vermes e a cobra; elementos que marcam ações do conto e servem de conectadores entre o conto e os fragmentos das duas obras de Chagall.

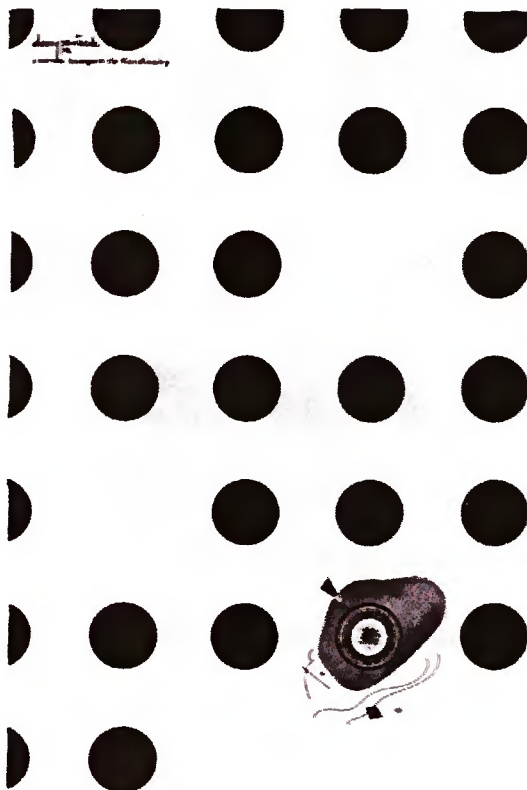
Meyer Schapiro, em *Words, Script and Pictures*, estuda o literal e o simbólico na ilustração de um texto. No primeiro capítulo, *The Artist’s reading of a Text*, diz que grande parte da arte visual ocidental, desde a Antiguidade até o século XVIII apresenta-se a partir da

leitura de textos escritos. O artista buscava a tradução da palavra (religiosa, histórica ou poética) para uma imagem. Shapiro afirma que, além da leitura que o artista faz do texto verbal, ele incorpora elementos de outras representações imagéticas sobre o mesmo tema. Para o leitor de hoje, afirma Shapiro: “The picture, we assume further, corresponds to the concept or memory image associated with the words” (SHAPIRO,1996,p.11). Porém, adverte que a correspondência entre palavra e imagem é quase sempre problemática e também pode ser espantosamente vaga. Em alguns casos, continua Shapiro, somos capazes de reconhecer um texto, ou uma história, olhando um quadro, através de poucos elementos: “one or two figures and some attribute or accessory object, seen together, will evoke for the instructed viewer the whole chain of actions linked in that text with the few pictured elements, unless an incompatible detail arrests the interpretation” (SHAPIRO,1996,p.12). Mas se em algumas ilustrações são reduções extremas de uma narrativa complexa, como mero emblema da história, outras ampliam o texto, adicionando detalhes, figuras, e acrescentando o que não está escrito no texto (SHAPIRO,1996).

Darcy Penteado, ao produzir a ilustração de *Conto (não conto)*, incorporou elementos de outras produções imagéticas através de relações ora temáticas, ora referenciais, ora estruturais, para compor seu texto visual. Texto visual, porque o ilustrador tece através dos elementos visuais uma trama de relações entre o conto e as duas obras recortadas de Chagall, entre a estrutura do conto com a estrutura da ilustração; e o leitor diante de imbricada trama precisa desfiar o tecido para encontrar em sua tessitura a trajetória da sua interpretação. Encontrar o caminho de leitura, balizado pelo texto ou pelos textos imbricados, é o dilema do leitor. E agora José? José para onde?

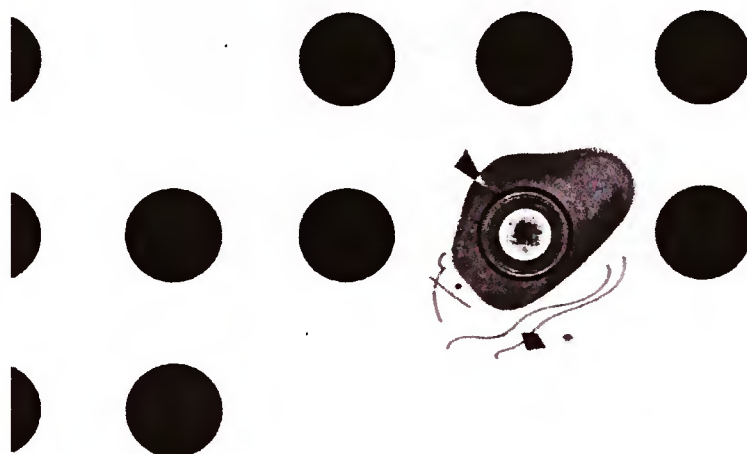


**UM TRAJETO DE LEITURA ENTRE *O ELO PARTIDO* DE
OTTO LARA REZENDE E A ILUSTRAÇÃO DE DARCY
PENTEADO**



O título do conto enuncia que uma argola de uma cadeia foi quebrada, separada. Algo, como uma gavinha que sustenta a planta, se romperá. É a enunciação de uma ruptura. Mas que elo é esse que se rompeu?

A ilustração de Darcy Penteado provoca um estranhamento no leitor, pois apresenta um arranjo de círculos pretos equidistantes, lembrando uma estampa têxtil de bolinhas, com alguns espaços vazios que rompem o ritmo da ordenação de círculos e provocam no leitor a necessidade de preenchê-los. Esses vazios tem ressonância com o título a medida que rompem com uma cadeia de círculos enunciando também uma ruptura. O estranhamento provocado no leitor pelas ausências de algumas bolinhas é **aquilatado** pela presença de uma figura abstrata de forma irregular contendo círculos concêntricos em seu interior e arabescos no seu entorno.



O estranhamento como estratégia de levar o leitor a uma não- identificação imediata, obrigando-o a uma duração perceptiva maior, desconectando-o do automatismo e a sua conseqüente economia mental que fora formulado por Hebert Spencer. O teórico da escola formalista russa, Chklóvski, parte da noção de estranhamento para definir a especificidade da obra de arte através de elementos que causem estranheza no receptor e faça com que se desvencilhe dos estereótipos, para estabelecer uma percepção duradoura e transformadora.

A teoria de Chklóvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que

se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraindo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita, o artista destrói os clichês e as associações estereotipadas, impondo uma complexa percepção sensorial do universo. (FERRARA, 1986, p.34)

A ilustração de Penteado para o conto *O Elo Partido* causa um estranhamento por não proporcionar ao leitor nenhuma identificação referencial. Por essa característica, a ilustração convida o leitor a adentrar o texto verbal para encontrar elementos e desvendar a imagem.

Subitamente, é a primeira palavra do conto, indica que o acontecimento era inesperado. Um homem que não consegue, de repente, dar o nó na gravata. Ato que para ele era cotidiano e automático. “Vagarosamente, tentou dar a primeira volta – e de novo parou, o gesto sem sequência.” O fato de não conseguir atar a gravata é o princípio de um processo de esquecimentos que marcam o desenrolar da narrativa. Esse “gesto sem sequência” enuncia as sucessivas rupturas que quebram a continuidade e a normalidade da rotina do personagem. A frase final do primeiro parágrafo: “Viu-se no espelho, rugas e suor na testa: a mão esquerda era a direita, a mão direita era a esquerda”, apresenta o personagem frente ao espelho, sua visão invertida refletida. O espelho, objeto recorrente no texto, ~~nesse caso~~ representa através dessa inversão, a confusão mental a que o personagem se encontrava, na tentativa de solucionar o nó da gravata.

O personagem é, aos poucos, apresentado ao leitor: um homem, usa gravata, de certa idade – enunciado pelas rugas, quando frente ao espelho. É casado, o leitor toma ciência disso através do diálogo que o personagem trava com sua mulher logo após o primeiro parágrafo. Tanto o personagem como o cenário vai sendo construído no meio dos acontecimentos, transformando, assim, a narrativa dinâmica, pelo fato de não separar os momentos de descrição dos de ação. O cenário é constituído pelos espaços cotidianos do personagem como sua casa, o escritório, a rua.

O narrador pergunta a seguir o tempo de duração desse acontecimento – não conseguir lembrar como se ata a gravata – e responde : “O tempo da ansiedade, não o do relógio”. O



tempo dessa narrativa apresenta a duplicidade de que Cristian Metz explicara: o tempo do significado e o tempo do significante (ADAM;REVAZ,1997,p.54). Além, é claro, da temporalidade externa, a da data de produção do conto, a da temporalidade interna é apresentada com certa complexidade: há o tempo ligado à linearidade do enunciado, e também o tempo da história narrada, o tempo diegético. É o tempo diegético que no conto apresenta uma duplicidade: há o tempo da própria história, marcado por “dias depois”, “semanas seguintes”, “dois ou três dias depois”; e o tempo interno do personagem vivenciando os acontecimentos que se arrastam e prolongam instaurando a sensação de angústia do personagem. Esse é o tempo de que o narrador fala, “o tempo da ansiedade, não o do relógio”.

Quando numa festa, ocorre ao personagem, comentar o incidente da gravata, vem-lhe a sensação de que ao invés de pitoresco, o fato seria o prenúncio de algo ameaçador: “E antes que despertasse qualquer curiosidade, uma chave se torceu dentro dele. O fato insignificante deixou de ser engraçado. Uma aflição mordeu-o no íntimo. Como uma luz que se apaga. Uma advertência. Um sinal que anuncia, que espreita e ameaça.” A chave, tal como o espelho, é também um objeto recorrente no texto. Chave é objeto que proporciona a abertura ou fechamento de espaços, neste caso, significa o fechamento do personagem sobre o episódio que vivenciara. Esse fechamento vai, no correr dos acontecimentos, gerando um isolamento do personagem em relação ao mundo exterior e jogando-o cada vez mais em seu universo interior.

O fato de não se lembrar de atar a gravata se repete por mais duas vezes. A reincidência desse lapso constrange e irrita o personagem. ““Estou ficando gagá”, pensou, entre divertido e irritado. Retirou-se do espelho e procurou com calma recuperar a inocência perdida. Pois era como ter perdido a inocência, de súbito autoconsciente.” O espelho aparece,

de novo, como índice de confusão mental, pela inversão, mas também de identificação racional, pois para readquirir o automatismo é necessário ao personagem sair de frente dele.

Um segundo acontecimento oferece ao leitor maiores informações sobre o personagem, informações psicológicas. O narrador onisciente envolve o leitor a observar não só a características externas do personagem como a acompanhar a angustiante alucinação vivida pelo personagem a espera de um elevador. Um certo complexo de inferioridade ou de perseguição emerge do episódio da mesa do escritório sendo colocada no elevador, somado à sensação de algo feito de errado seria descoberto e apresentado aos demais na fila. O desconforto, a ansiedade, a aquilatação paranóica de supor calçar meias vermelhas, e o episódio da mesa no elevador, apresentam um mergulho do personagem em seu universo interior – salpicado por momentos de retorno ao espaço externo-, e sua dificuldade em estabelecer diferença entre a realidade e a fantasia. A tentativa do personagem em repassar cada momento de sua manhã, para fazer emergir da memória o instante em que calçou as meias, para então descobrir de que cor eram, relaciona-se com o primeiro acontecimento, o do esquecimento de como se ata uma gravata, pelo fato de serem esquecimentos de atos automáticos do cotidiano do personagem.

Um terceiro acontecimento, outro esquecimento: o personagem esquece o nome de um amigo de infância. “Uma falha na cadeia lógica e vulgar das lembranças que cerceavam aquele antigo colégio de ginásio”. Essas falhas, lapsos, desmaios da memória reincidentes marcam a trajetória, até então, do personagem. O esquecimento do colega de infância é associado ao primeiro esquecimento, o do nó da gravata: “O nome não lhe ocorria. Sob a língua. Ou na ponta da língua, mas inarticulado, desfeito. Como a gravata, trapo inútil incapaz de organizar-se no nó.”

O quarto acontecimento, inusitada ocorrência: esqueceu-se como, em que posição costumava dormir. O personagem deitado à cama experimenta diversas posições, na tentativa

de encontrar a posição perdida. A descrição com focalização externa e interna faz com que o leitor vivencie e visualize ao mesmo tempo a cena. “Como distribuir o corpo na cama? Cruzou os braços no peito e sentiu-se estranho, ridículo. Cruzou as mãos e pareceu sinistro, fúnebre. Era como se antecipasse o defunto que não queria ser. Angustiante idéia da morte.” Este trecho revela de modo velado o provável desfecho do conto, de certo modo antecipando-o. O detalhamento das posições, que o personagem procura para acomodar-se e dormir, expressa a angústia do personagem. A cena patética é esmiuçada, considerando a duração da ansiedade e do estranhamento que provoca. A certa altura, o personagem ligou o desconforto do momento com a primeira vez que esquecera de como se ata a gravata: “Até associou o mal-estar com a primeira vez que não soube dar o nó na gravata. Alguma coisa de comum, um escondido traço unia um episódio do outro.”

O espelho novamente aparece trazendo com ele a perplexividade do personagem que sente medo de não se reconhecer: “Sem acender a luz, o medo de não se ver no espelho. O medo de não se reconhecer arrepiou-o. Outra cara, infamiliar, ou quem sabe sem cara. Acendeu a luz: afinal era ele mesmo, banalmente.” O estranhamento de si mesmo, a cada esquecimento o personagem vai se desconhecendo.

O personagem vive intensamente a busca pelo sono: “Mas agora o sono não vinha. A ponta do sono, inagarrável. O fio da meada. O sono desfeito como um novelo amontoado, sem começo nem fim. Sem nó.” O nó da gravata emerge novamente, ligando um episódio ao outro.

As metáforas no texto de Otto Lara Rezende são habilmente construídas. Associa a língua inarticulada com a gravata: “trapo inútil incapaz de organizar-se no nó”, as meias vermelhas são associadas a “um grito de sangue na sua indumentária azul”, a noite com um navio ancorado e com uma textura oleosa e densa: “Recostado contra o travesseiro, meio

sentado, a noite tinha ancorado para sempre num porto de fadiga e torpor. Noite longa, oleosa, de silêncio e vácuo.”, mas adiante : “Cruel, a noite vagarosa, a interminável noite ancorada.”

Uma segunda insônia perturba o personagem que tenta recorrer a ajuda da mulher para saber como é que ele dormia, mas ela, sonolenta não lhe dá atenção. “Foi a primeira insônia completa de sua vida. Noite branca, hora a hora, minuto após minuto, segundo por segundo.” Há um estranhamento da associação da noite com a cor branca, aludindo ao fato de o personagem ter passado a noite em claro. Vislumbram-se, aí, elementos que o leitor Darcy Penteado encontrou para a produção de sua ilustração, como também no trecho a seguir: “A vida deixava de fluir. Uma parada, um branco, uma ausência.” Mas o leitor da revista Status precisa de mais elementos advindos da leitura do conto para instaurar o significado do texto imagético de Penteado.

O vazio e a solidão experimentados através da insônia perturbam o personagem: “Cruel, a noite vagarosa, a interminável noite ancorada. E a sua pequena desprotegida solidão, palpável. Aborrecido plantão para nada. Estar só e acordado o fazia mais só, mais acordado. Velava a si mesmo.” A solidão do personagem é ampliada, também, pelo fato de não poder contar que se passava, com medo de parecer ridículo. Já não se sentia o mesmo: “O horror de ir para cama. E a impossibilidade de contar, partilhar sua vergonha. Ficou mais sozinho. Já não era igual a todo mundo. Tinha medo e orgulho – um homem diferente. Sua singularidade ameaçava, mas consolava também. Sentia-se mais próximo de si mesmo.” O mergulho interior, cada vez mais profundo, e possivelmente caminho cada vez mais irreversível.

O quinto acontecimento, o esquecimento da face do sócio, transparece no personagem toda sua inquietação: “Desligou o telefone e teve a impressão de que estava pálido. Apertou a cabeça entre as mãos. Fechou e abriu os olhos, pontinhos volantes”. O leitor da revista Status encontra em “pontinhos volantes” uma referência para conectar a ilustração de Penteado. Ainda sobre a sensação do personagem quanto ao esquecimento do rosto do sócio:

“Transpirava como se estivesse numa sauna. E aquele vazio: a cara, como era a cara?”

Novamente o leitor encontra um índice referencial para os espaços em branco da sequência de círculos da ilustração com “aquele vazio”. O esquecimento do rosto do sócio oferece ao personagem um mal-estar, um mau presságio: “A cara sonogada, escamoteada como um passe de mágica. Tudo o mais era como de costume, mas a penetrante sensação de aviso o ameaçava. Ansioso sinal, plano inclinado.” Este “plano inclinado” a que o narrador faz alusão, sugere um movimento descendente, um corredor para um abismo. Fica mais claro, mais adiante, no final parágrafo seguinte: “Precisava apelar para alguém, pedir socorro. Recuar do abismo, mudar de rumo, rejeitar o que podia vir, o que sobrevinha, iminente, incontornável – e não tinha nome nem configuração.” Novamente, o leitor encontra elementos para a compreensão da ilustração: “o que não tinha nome nem configuração” é representado por Darcy Penteado com a ausência total de bolinhas na parte inferior esquerda da ilustração. Interessante notar que o nome do personagem não é revelado em nenhum momento do conto, e a descrição do mesmo é construída muito mais pelas sensações internas que pelo seu aspecto exterior. O personagem, frente ao espelho vivenciou a sensação de não ter face, tal o estranhamento de si mesmo. A desconstrução daquilo que o personagem habitualmente era, o desfigurara, tornando-o assim, um sem-nome e um sem-configuração.

As sensações do personagem quanto ao esquecimento da face do sócio são exaustivamente descritas. O narrador onisciente, expõe o interior do personagem transmitindo toda a sua angústia vivida: “Um frio fogo o queimava”. A antítese formulada expressa a consumição interior experimentada pelo personagem.

O personagem sente um isolamento cada vez maior: “Queria e já não podia contar. E não poder contar o isolava definitivamente, como se, a partir dali, tivesse mudado de lado, passado para outra margem. Dava adeus ao que vinha sendo, a tudo que era – ao dia-a-dia, aos

negócios, ao confortável cotidiano.” Este “mudar de lado”, atravessar para outra margem, prepara o leitor para o desfecho do conto.

O clímax é o momento do esquecimento da face e nome da própria mulher. O personagem é arrebatado por uma tonteira e perplexividade. Eis o momento ápice do conto representado pelo título do conto, o momento em que algo se partiu, o elo que atava sua vida: “Entre ele e o que naturalmente sabia, seu patrimônio, um elo partiu-se, treva opaca, ausência.” A palavra ausência referencia as ausências de círculos pretos na trama de bolinhas da ilustração de Penteado. O clímax do conto apresenta ao leitor um estranhamento, uma surpresa, pois esquecer o nome e a face da própria esposa é algo incomum. Esse estranhamento é representado, na ilustração, pelo fragmento de uma obra de Kandinsky. O nó da gravata é retomado fechando o ciclo de lapsos, desmaios da memória, brancos e esquecimentos. O personagem percebe a ligação do nó da gravata como o início das transformações em sua vida. O nó da questão, algo que não mais pode ser atado, um estranhamento e uma ruptura.

Darcy Penteado, ao fazer a citação de Kandinsky - elegendo um fragmento de sua obra para compor a ilustração- traz à baila, para dialogar com o leitor, o mergulho interior que o Abstracionismo proporcionou à Arte Moderna e Contemporânea. O desprendimento da arte dos grilhões de uma representação mimética: a âncora recolhida, uma obra que não se apóia no referencial, na realidade ou no nome – título da obra-, que fornece ao leitor uma viagem ao universo interior do humano e da própria pintura em sua materialidade. Wassily Kandinsky (1866-1944) tem sua carreira dividida em três grandes períodos: o primeiro, na juventude, é o do *Blaue Reiter* que terminou com o final da primeira guerra mundial, o segundo, o da maturidade, é o período em que trabalhou na Bauhaus, terminou com o aparecimento do nazismo e o último, o da velhice, período em que viveu em Paris e se estende até sua morte em 1944. O período do *Blaue Reiter* evidencia a fascinação que o motivo do cavaleiro

montado exercia sobre o artista. São cavaleiros medievais atacando com bravura e com a lança em riste, aparecem em contextos variados, ora como São Jorge, ora como Cavaleiro do Apocalipse e com o passar do tempo o cavaleiro vai se despojando de ornamento histórico e o cenário começa a perder sua identidade específica. Segundo Kenneth C. Lindsay, em seu artigo *Les Thèmes de L'inconscient*, diz que o cavaleiro simbolizou a luta do pintor ao domínio da arte não-objetiva:

Le cavalier qui fonce, qui combat ou apparaît dans un contexte religieux de destruction et de bouleversement est le symbole de l'événement historique que fut l'irruption de Kandinsky dans le domaine de l'art non-objectif. Le cavalier aspire au ciel, au spirituel. La couleur bleue affectée au cavalier confirme cette interprétation : on sait que le bleu était, pour l'artiste, la couleur céleste par excellence (LINDSAY, 1974, p. 63).



Lírico, 1911
Óleo sobre tela, 94 x 130 cm
Roterdão, Museum Boymans-van Beuningen

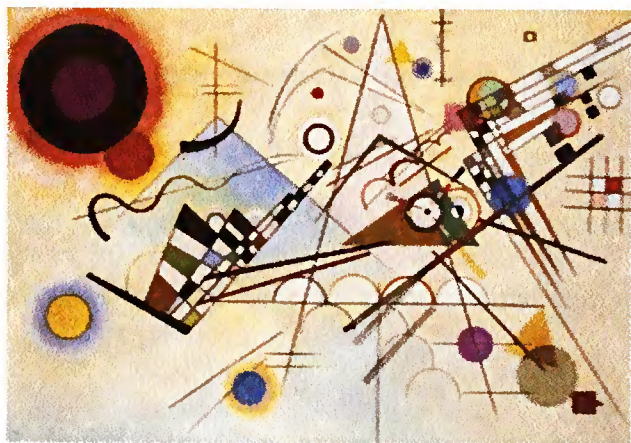
O salto do cavaleiro para combater o materialismo do século XX, mergulhando o olhar ao universo interior, espiritual, das essências, faz emergir a forma como “expressão exterior do conteúdo interior”.



No Cinzento, 1919
Óleo sobre tela, 129 x 176 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

Será durante o período da Bauhaus, que Kandinsky elege o círculo como o motivo pictural que carrega um certo “romantismo frio”. “É um bloco de gelo onde brilha uma chama”, Kandinsky explica em carta a Will Gröbmann, escrita em 1925. A energia potencial do círculo, suas possibilidades, sua força interna é o que seduzia o artista. Lindsay disserta sobre o círculo na obra de Kandinsky:

Je pense que le cercle de Kandinsky symbolise un pouvoir créateur totalement libéré des contingences terrestres. Comme un soleil régnant au nouveau ciel de la peinture, forme close et cependant capable de manifestations infinies, sûre de sa puissance, il est affirmation et amour. Ce symbole primordial convenait particulièrement à la période du bauhaus qui fut, pour Kandinsky, celle de la plus intense production et aussi celle où son génie fut le mieux reconnu. Que le cercle se soit substitué au symbole antérieur du cavalier semble logique : le cavalier est une figure de l'énergie, une figure de combat que les luttes de la période du *Blaue Reiter* avaient rendue nécessaire ; ayant libéré l'artiste des contingences de ce monde, le motif du cavalier se transcenda en un soleil dispensateur de puissance (LINDSAY, 1974,p.64).



Composição VIII, 1923
Óleo sobre tela, 140 x 201 cm
Nova Iorque, The Solomon
R. Guggenheim Museum

O círculo ainda aparece no período parisiense, porém outros dois motivos emergem nesta fase: a quase-figura e o arabesco. A quase-figura é dotada de um contorno orgânico, aparece em diversas obras a flutuar no espaço, por vezes aparece sobrepondo o círculo, recobrando-o parcialmente, como um eclipse incompleto. Seria a prefiguração da desordem da guerra a desarmonizar a ordem cósmica do círculo? O arabesco, linha sinuosa que, por vezes,

sobrepõe, também, o círculo, serpenteia o espaço pictórico, ensejando um movimento e uma aflição, uma força gestual e uma sutileza equilibrada. Neste período, entre os anos trinta e quarenta do século XX, o terror da guerra destruiu a confiança e o otimismo que existia no período da Bauhaus, onde a harmonia do círculo imperava.

Portanto, a citação que Darcy Penteado faz de Kandinsky em sua ilustração, apropriando-se de fragmento que perpassa os períodos da Bauhaus e parisiense, evoca a desconstrução do olhar da tradição, que com suas leis e regras os mantém na superfície, para a construção de um olhar capaz de ousar mergulhos profundos. Associa os círculos à rotina confortável do personagem. O círculo de Kandinsky é fruto de um momento estável e maduro da obra do pintor russo. A figura ambígua e os arabescos que Penteado insere em sua ilustração causa o estranhamento e o desconforto, como o vivido pelo período da Segunda Guerra, associado ao vivenciado pelo personagem de Otto Lara Rezende.

O percurso ao interior que o personagem do conto faz, esse desconectar com a realidade de um universo palpável, rotineiro, e, portanto simples e confortável, é associado por Darcy Penteado ao movimento do figurativo ao abstrato da Arte Moderna. O fragmento de Kandinsky é, então, sagazmente escolhido tanto para simbolizar o mergulho interior do personagem do conto como para enunciar o mergulho que a própria humanidade deu desconectando-se de um universo de certezas para um universo onde o nível de complexidade é muito maior.

O desfecho do conto apresenta ambigüidade. Não fica claro se o desconectar do personagem representa a demência ou a morte. A dificuldade que o personagem tem de reter a informação ao ler e reler o jornal e o fato de ver uma bruxinha cabecear o teto do quarto indiciam um processo de demência, porém, ao desprender-se de tudo, iniciar uma viagem “sem rumo, sem susto, para levar a lugar algum” e ver uma mulher entrar no quarto - prefiguração da morte-, supõe-se que o personagem morreu. O último esforço do personagem

em reconhecer-se, evidencia ao leitor a ausência do nome do personagem por todo conto. Essa ausência de nome para o personagem, amplia o desprendimento do universo material, onde as coisas e pessoas têm nomes, configurações, funções e sentido. Ao universo interior, porque abstrato, não cabe o nome ou a configuração de um reconhecimento referencial e imediato, mas sim a ambígua trajetória do desvelamento do inominável e do irreconhecível.

Inserido no “tecido de bolinhas”, o fragmento de Kandinsky oferece ao leitor da revista *Status* além do estranhamento a mesma sensação ambígua oferecida pelo conto em seu desfecho. Sua forma oval simboliza o que é potencial, o mistério da vida, o germe da geração, também, a forma ogival, é o continente da matéria e do pensamento. O fragmento de Kandinsky sugere uma forma fetal, um ovo, uma latência, ou um olho, um mergulho interno, um espelho voltado para o interior.



Um triângulo espeta a forma oval, do fragmento de Kandinsky, e oferece ao leitor um ponto de atração. A tensão interna entre o ângulo agudo do triângulo que atravessa a forma orgânica e os círculos concêntricos inseridos dentro da oval, tem força espetacular: a força da vida que enseja eclodir. Kandinsky, para explicar seu fascínio pela força tensional do ângulo agudo de um triângulo e um círculo escreveu em *Cahiers d'Art*: “O impacto do ângulo agudo de um triângulo sobre o círculo, produz um efeito tão poderoso quanto o dedo de Deus

quando toca o dedo de Adão em Michelangelo”. Apesar da polêmica que essa frase causou, Kandinsky defende, com ela, a idéia de que a forma, ou melhor, os elementos visuais, através de suas relações, têm potencialmente poderes impactantes tal como a tensão existente entre o criador e a criatura da obra quinhentista. Essa tensão, no contexto da ilustração, enseja a vida ao mesmo tempo que, enuncia a morte (LINDSAY, 1974, p. 59).

A ilustração de Darcy Penteado para o conto *O Elo Partido* de Otto Lara Rezende, harmoniza tanto na temática como quanto na estrutura do conto. O leitor ao ler o texto verbal percebe que o autor usa frases curtas, por vezes curtíssimas, enunciando uma fragmentação na própria estrutura do conto. Como se fosse uma corrente formada de pequenos elos. Essa fragmentação é representada por Penteado, na ilustração, por pontos, ou melhor, círculos equidistantes, constituindo a sensação de um todo composto por pequenos fragmentos, como se fosse uma estampa têxtil de bolinhas. O círculo é, então, elemento redundante na ilustração e está em uma relação de complementaridade com o texto verbal, representando o cotidiano, a linearidade, a produção em série, a massificação da vida. Os círculos de continuidade da ilustração correspondem às ações autômatas do dia-a-dia, o cotidiano. O movimento circunferencial é uma representação do tempo cíclico, é a imagem daquilo em que o princípio coincide com o fim, eterno retorno. No conto, a cada novo acontecimento, o personagem liga o fato ao primeiro lapso, o nó da gravata, perfazendo, assim um desenho circunferencial que se repete a cada novo desmaio da memória. Essa repetição do movimento circunferencial, retornando ao primeiro fato, o nó da gravata, figura uma imagem de círculos concêntricos.

Os círculos pretos, enfileirados em uma ordem militar, ou monástica, ou seja, a representação de uma organização artificial, inorgânica, representa o universo exterior com suas leis, seus cânones, suas regras. Os vazios rompem o ritmo da ordenação dos círculos; são lapsos, a vida não-preenchida, o vácuo, a ausência. A ausência de alguns círculos nesse encadeamento causa um desconforto, uma desestabilização, gerando uma necessidade de

preenchimento, de retorno à ordem, ao conforto. O leitor, frente à ilustração, experimenta a mesma sensação de desestabilidade e desconforto que o personagem do conto a cada branco, a cada desmaio da memória.

O “tecido de bolinhas” da ilustração e a estrutura de frases curtas do conto figuram também, a constituição da matéria composta por átomos e espaços vazios. A alteração de uma ordenação entre estes átomos e espaços implica em mudança de matéria. É, por esse prisma, da constituição da matéria, a representação química do mundo material.

A ruptura representada pelo fragmento de Kandinsky, por sua vez, traz em sua configuração a representação do que é orgânico, visceral. A forma ogival, lembrando a figura de um feto, ou um ovo, ao mesmo tempo por trazer círculos concêntricos em seu interior, enseja a vida ou quem sabe um olho, apresenta, com sua ambigüidade, a complexidade de um universo interior, sem nomenclatura, sem ordenação lógica, portanto produtor do inusitado. Os círculos concêntricos, inseridos na forma orgânica ogival, neste contexto, seriam a representação do interior que engole o exterior, a representação da presença no reconhecimento de uma ausência, da norma dentro da ruptura ou quem sabe do abismo que é o universo interior humano. Seria, então, o fragmento com os círculos concêntricos, a representação de um olho devorador de universos ou um ovo gerador de múltiplas vidas?

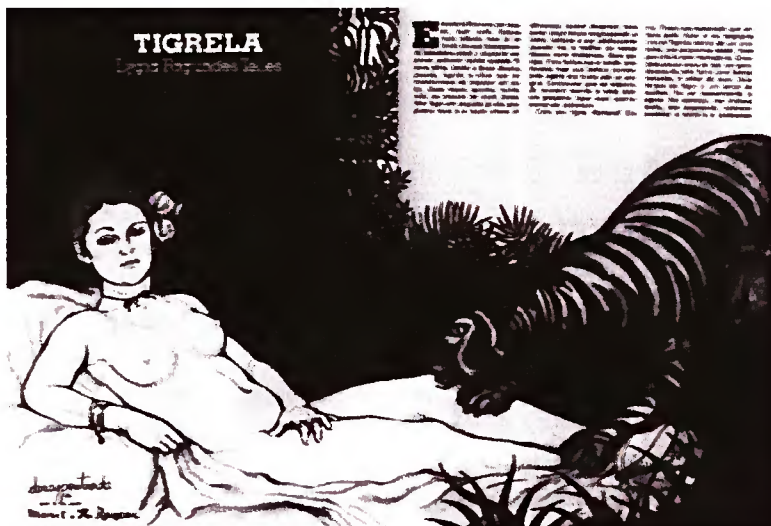
Kandinsky em carta ao colecionador de Chicago, Arthur Jerome Eddy, de certa forma responde a estas questões: “Tudo que se possa dizer de uma pintura, e o que eu mesmo possa dizer, não chega a atingir o conteúdo, a significação puramente artística dessa pintura, senão superficialmente” (LINDSAY, 1974, p.60).



T. 1263



O título do conto apresenta um estranhamento, uma dúvida. A ilustração entra imediatamente em diálogo com o título, ocupando duas páginas e quase a totalidade delas, com alto contraste, captura o olhar do leitor. A página do lado esquerdo apresenta uma mulher nua, deitada, com o tronco apoiado em um travesseiro, trazendo apenas alguns adornos como a pulseira no braço direito, uma gargantilha atada ao pescoço, um laço do lado esquerdo da cabeça, brincos e um chinelo no pé esquerdo. As pernas encontram-se já na página da direita, e com as patas apoiadas sobre elas um tigre a observa. A mulher apóia a mão esquerda em sua genitália e fita o leitor. O título do conto é apresentado na página esquerda, ao alto, em letras brancas, juntamente com o nome da autora do conto, sobre o fundo negro. O contraste do título com o fundo e, da mulher, também com o fundo, destacam-na igualmente. O título *Tigreela*, apresenta um nome próprio oriundo da contração da palavra tigre com a palavra ela. Se a pretensão fosse apenas denotar que se tratava da fêmea do tigre, a autora usaria a palavra tigresa, mais adequada. A ambigüidade sugerida pelo título, evidencia-se também na ilustração: quem é Tigreela? O tigre? A mulher nua a fitar o leitor? O conto inicia na página da esquerda acima da imagem do tigre, e é o caminho natural do leitor que se deparou com o título e a ilustração e agora se sente impelido a explorar o texto para se desvencilhar da dúvida.



O narrador inicia apresentando a personagem Romana, que encontrara bêbada em um café. O nome da personagem, Romana, indicia força, aquela que vem de Roma, guerreira. Uma luta interior era travada pela personagem e transparecia em suas feições denunciando sua aflição. O narrador descreve essas manifestações em seu semblante e adivinha seu estado de espírito, porém, ainda não desconfia a razão daquele tormento. Ao mesmo tempo em que a personagem suplica ajuda, desfaz o semblante aflitivo e transforma-o, distante e indiferente. O narrador esclarece que foram colegas de escola: “Voltava a ser adolescente quando ria, a melhor da nossa classe sem mistérios. Sem perigo. Fora belíssima e ainda continuava mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria.” A observação comparativa entre o que era e o que se tornara, descreve a transformação da mulher visível, transparente, aos olhos do narrador. A visibilidade de sua aflição através de seu semblante.

Romana conta que vive em uma cobertura com um tigre, o que causa um estranhamento por parte de seu interlocutor, o narrador do conto. A personagem conta que ganhou o animal de um namorado que andara pela Ásia, ainda quando era um filhotinho. Tigrela é o nome do animal que para adaptar-se ao pequeno espaço em que fora criado, não crescera muito: “Crescera pouco mais que um gato, desses de pelo fulvo com listras tostadas, o olhar de ouro”. O leitor, imediatamente, pensa estar resolvida a dúvida inicial quanto ao título do conto e a ilustração: Tigrela era o tigre e não a mulher... Entretanto, em seguida, a dúvida volta a emergir quando Romana explica: “Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. No começo, me imitava tanto, era engraçado, comecei também a imitá-la e acabamos nos envolvendo de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com olho de fenda.”

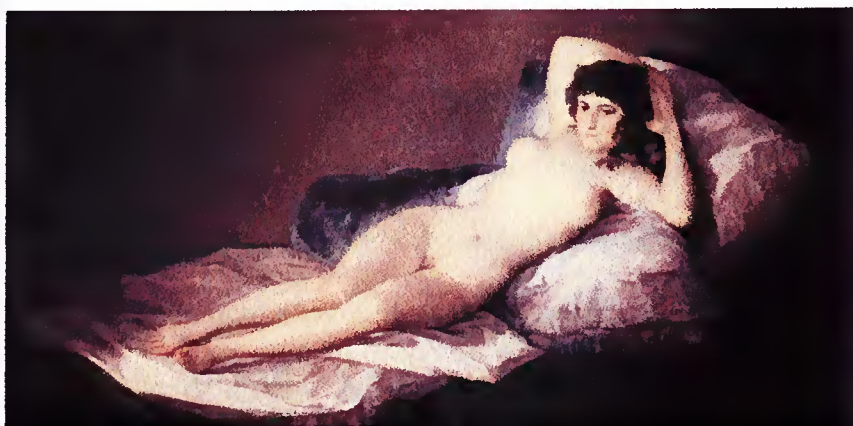
Com esta última frase encontra-se um índice que possa ter levado o leitor Darcy Penteado a escolher a obra *Olympia* de Edouard Manet (1832-1883) para compor a ilustração.



Olympia, 1863
Óleo sobre tela, 130 x 190 cm
Paris, Musée d'Orsay

A cortesã nua sobre a cama fita o expectador “com olho de fenda”. A escolha de Darcy Penteado de fragmentos da obra *Olympia* de Manet, tem relação com este olhar atrevido de fera. *Olympia*, ao ser apresentada em exposição, em 1865, chocou o público. Pintores contemporâneos a Edouard Manet consideraram o quadro uma traição às pinturas de nus femininos, por acreditarem que *Olympia* zombava desse tipo de obra. A tela foi considerada feia e obscena. A cortesã Olympia era uma revolucionária, nua em seu leito a oferecer-se ao observador cliente. Portanto, *Olympia*, dentro do contexto de sua produção, foi uma ruptura, um desvio de uma norma de como se retratar no artístico. Desse modo, *Olympia*, pode ser considerada dentro de uma série, de um gênero de pintura: o nu artístico, e de certo modo traz em seu bojo a regra e a transgressão. Em regra, o nu feminino era para as deusas mitológicas, não para as pessoas comuns, o olhar estava voltado para baixo ou olhando algum motivo da cena denotando acanhamento, pudor pela nudez. Esse olhar feminino de frente, como um convite afrontava a sociedade da época. Porém, Manet não foi o primeiro a cometer o desvio. Francisco Goya pintou *A Maja Desnuda*, obra que causou escândalo na corte espanhola, e em 1814, levou o pintor a depor diante da Inquisição para explicar por que havia pintado um

quadro tão obsceno e imoral. Em *A Maja Desnuda* o que escandalizava nem era tanto o corpo nu, mas o olhar insinuante a provocar o espectador.



A Maja Desnuda 1800/03
Óleo sobre tela, 97 x 190 cm
Madrid, Museu do Prado

O olhar de fenda, de fera, que Romana aprendera com Tigrela, além de indiciar a escolha da Olympia por Penteado, faz emergir o conteúdo implícito do conto de Lygia Fagundes Telles, sobre a mudança de olhar da mulher sobre si mesma, na sociedade contemporânea, que não mais se permite no papel de presa e assume cada vez mais sua porção fera.

O conto estrutura-se com uma narrativa dentro da outra, ou seja, o narrador conta o encontro que teve com a personagem Romana em um café. Nesta narrativa o tempo é constituído pelas horas que conversaram durante aquela noite. Romana, a personagem, desenvolve uma outra narrativa, cujo tempo se estende desde o momento em que recebeu de presente o filhote de tigre até aquela noite no café. A narrativa desenvolvida pela personagem traz elementos fantásticos, que enredam o leitor ao mesmo tempo em que causam estranhamentos, e chegam ao inverossímil. A conversa entre Romana e o narrador é então entremeada de descrições de movimentos como: movimentar o gelo com o dedo dentro do copo de uísque, morder o gelo, chamar o garçom, perguntar que horas são, etc. Elementos que trazem visibilidade ao leitor da cena, mas que também pontuam o cenário e a situação em que os personagens se encontram, trazendo um ar de crônica de situações que são vividas em um café. As marcas da oralidade expressas no texto são estratégias que também auxiliam a criar

um reconhecimento da situação de conversa informal que os personagens estão vivendo, ampliando o enredamento do leitor a uma trama com características que tornam a história verossímil. Por exemplo, para demonstrar o tamanho em que o filhote de tigre chegou às suas mãos, Romana diz: “era pequenina assim”, o narrador não precisou descrever nenhum movimento da personagem para que o leitor entendesse a informação, e mais, o leitor, por reconhecer a expressão, sozinho preenche o vazio e imagina a personagem demonstrando com as mãos o tamanho do animal. Outro exemplo de marcas da oralidade, em que o texto subentende um contato visual entre os interlocutores, é quando Romana ao descrever Tigrela diz: “Tão limpa, disse Romana deixando cair o cubo de gelo no copo. O pêlo é desta cor, acrescentou deixando cair o cubo de gelo no copo.” Nesse jogo entre o que é verossímil e o que é fantástico, está construído o conto. Tal como a aranha tece sua teia, a autora engendra uma rede, uma trama entre o ir e vir das duas narrativas.

Romana descreve o comportamento de Tigrela, quando ao beber uísque, ficou alcoolizada. Foram momentos de excitação seguidos por uma depressão com conseqüências autodestrutivas. A medida em que contava, Romana bebia seu uísque e perguntava de modo intermitente pelas horas. “Quando soube que faltava pouco para meia-noite, baixou o olhar num cálculo sombrio. Ficou em silêncio. Esperei. Quando recomeçou a falar, me pareceu uma jogadora excitada, escondendo o jogo na voz artificial...” Romana, por vezes, agia como um caçador à espreita, aguardando a caça cair na armadilha. Essa leitura se confirma a seguir, quando descreve a sombra da grade a refletir sobre Tigrela: “Pensava em outra coisa quando me disse que no crepúsculo, quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estava dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pêlo como uma armadilha.”

A personagem justifica a razão da armadilha, apesar de não deixar nada muito claro: “Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo

tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que. Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula.” A porção fera que se aquilalara em Romana tivera o mesmo efeito em Tigrela que assumira cada vez mais sua porção elahumana.

Romana apresenta Tigrela ao narrador como portadora de sentidos refinados. Aprecia a textura aveludada dos tapetes persas, cheiro de incenso, Bach – especialmente *Paixão segundo Mateus* e jóias. Romana descreve o dia em que tirou um colar de âmbar de seu pescoço e colocou em Tigrela. “Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer. Depois lambeu minha mão e lá se foi com o colar dependurado no pescoço, as contas maiores roçando o chão. Quando está calma, o olho fica amarelo bem clarinho, da cor do âmbar.”

Na ilustração, além dos fragmentos da *Olympia* de Manet, Darcy Penteado recorta a obra intitulada *Exploradores atacados por um tigre*, 1904, de Henri Rousseau (1844-1910). O tigre em posição de ataque é o fragmento recortado da obra por Penteado, bem como, a ramagem do primeiro plano e do fundo da pintura.



Exploradores Atacados por um Tigre, 1904
Óleo sobre tela, 130 x 162 cm
Merion, Pennsylvania
Coleção Privada

Entretanto, a ilustração, além de trazer os fragmentos desta obra de Rousseau, remete o leitor ao universo fantástico de mundos exóticos que, “o aduaneiro” - alcunha do pintor -,

construira. Em especial, a ilustração entra em diálogo com mais duas obras do pintor *naïf*:

Surpreendido! e *O sonho*.



Surpreendido!, 1891
Óleo sobre tela, 130 x 162 cm
Londres, National Gallery

Surpreendido! causa um efeito de choque ao público do Salão dos Independentes de 1891, apesar de não ser novidade aos olhos do público francês, pois Rousseau, nesse caso, integra-se no grupo de artistas que desde o Romantismo, como por exemplo Delacroix, acompanham a França colonial com gêneros exóticos. O que por certo surpreendeu o público da exposição é a ambigüidade da obra que, a partir de seu título não dá ancoragem à leitura, pelo contrário, amplia as possibilidades de leitura. Quem está sendo surpreendido? Será o animal surpreendido pela tempestade? Ou, será que o animal espia a sua vítima, invisível para o leitor da obra, será a vítima o surpreendido? Pode também ser surpreendido, o leitor, pela força elementar da natureza selvagem... Nota-se que o tigre, nesta obra, está em posição de espelhamento em relação a *Exploradores atacados por um tigre*, e evidentemente em relação à ilustração de Penteadó. Espelhamento porque o tigre apresenta-se praticamente na mesma posição porém invertida. Sabe-se que Rousseau extraiu do álbum *Bêtes Sauvages*, editado pelas Galeries Lafayette, no final do século XIX, os motivos dos animais que aparecem em suas obras fantásticas sobre as selvas. Esses motivos eram, então, depois de apropriados,

transportados para um universo fantasmagórico, onde “o primitivo duro”, descrito por Homero e Hesíodo como a forma do ser selvagem, trava luta com o cotidiano da civilização (STABENOW, 1998).

A forma de apropriação das imagens do álbum por Rousseau e o uso de fragmentos de obras para compor as ilustrações por Darcy Penteado relacionam-se. A extração de semas de um texto e um contexto para a construção de outro texto, onde o sema extraído além de carregar o significado original, imbrica-se com outros semas e transforma-se. Essa antropofagia de imagens, essa perlaboração da arte sobre si mesma, esse diálogo sincrônico entre vários textos, vários contextos, vários tempos e sentidos emerge nas ilustrações de Darcy Penteado.

Cornelia Stabenow identifica essa característica de montagem que as obras de Rousseau apresentam e também aponta o tratamento bidimensional dado por Rousseau às imagens que fazem lembrar o desenho e colorido das tapeçarias. A autora observa o modo compositivo das pinturas e o clima de mistério que emerge das imagens exóticas da selva:

“O princípio de montagem característico é aumentado. Animais a caçar e animais caçados, lutas entre nativos e felinos, macacos a brincar, orquídeas brilhantes, laranjas parecidas com lâmpões, sóis vermelhos e luas brancas. Estas paisagens planas como gobelins, sugerem espaços labirínticos, adensando-se cada vez mais. Pois o padrão irritante de silhuetas, estruturas em forma de rede, cubos e eixos impede pontos de vista ordenados. Todos os pontos da imagem têm o mesmo valor, seguem o princípio do *allover*. Desproporções entre as formas, mudanças de cor repentinas e cenários elevando-se, imponentes, no primeiro plano complicam ainda mais o conjunto. Estas selvas destituídas de ar parecem albergar mais mistérios do que os que revelam. Pois, por detrás do verde, espera o negro infinito; as flores paradisíacas espelham e encobrem simultaneamente o teatro da crueldade” (STABENOW, 1998, p. 78).

A outra obra que o leitor da ilustração de Darcy Penteado é inevitavelmente lançado intitula-se *O Sonho*. Pintada em 1910, como as obras já citadas, oferece ao leitor/espectador um mergulho em direção a mundos exóticos, a uma realidade mágica. Em *O Sonho* aparecem

elementos de uma floresta tropical, envolvendo uma figura feminina idealizada e frágil, ao lado de feras que a contemplam.



O Sonho, 1910
Óleo sobre tela, 204,5 x 298,5 cm
Nova Iorque, Museum of Modern Art

“Não sei se também lhe acontece o mesmo como a mim, mas quando estou naquelas estufas e vejo as plantas estranhas provenientes de países exóticos, penso que estou a entrar num sonho. Nesses momentos, sinto-me como se fosse outra pessoa completamente diferente” (ROUSSEAU in STABENOW, 1998, p.78). A atração de Rousseau por um universo exótico onde o sublime e o escabroso convivem juntos, aproxima a obra do pintor à obra *As Flores do Mal* (1857) de Charles Baudelaire. O poema trata de temas que vão do sublime ao escabroso numa investidura de modo lírico contra as convenções morais que permeavam a sociedade francesa da época. As pinturas de selvas de Henri Rousseau trazem o sublime e o escabroso ao transformar o universo onírico em habitat de feras em luta pela sobrevivência. É o paraíso desencantado, o sonho revelador, o pesadelo da vigília. As selvas de Rousseau podem ser vistas como metáfora da fera-humana na selva das convenções sociais ou simplesmente como fuga neo-romântica para o exotismo, assim como fez Paul Gauguin.

Ao se observar as duas imagens, *O Sonho* de Rousseau e a ilustração de Penteadado para o conto Tigrela, percebe-se que, na obra do aduaneiro, a mulher é contemplada pelas feras enquanto ouve o som da flauta do pastor; na ilustração de Penteadado, a fera não

contempla Olympia, mas sim a toca com as patas sobre as pernas. O toque do tigre é a expressão em imagem da relação simbiótica existente entre Romana e Tigrela.



Darcy Penteado com o intuito de produzir sentido, persuadir e seduzir o leitor da revista *Status*, fragmenta a obra de Edouard Manet, *Olympia*, e organiza, recompõe suprimindo e adicionando elementos. A ilustração composta em branco, preto e cinzas e, a transposição de cores da obras é resolvida através da escala de cinzas e texturas. A pele alva da *Olympia* é representada por pontilhismos e baixo contraste. Todos os elementos de adorno da cortesã são mantidos: brincos, gargantilha, pulseira, laço de fita, tamanco. O outro tamanco, que na obra de Manet está apoiado sobre a cama, é suprimido pelo recorte, assim como, o espaço com os travesseiros em que a cortesã se apóia. A estampa do tecido que Olympia segura com sua mão direita também é suprimida. O ilustrador altera o espaço em que se insere a cortesã. Ao invés de um espaço fechado de um quarto, uma densa selva é composta por Penteado num dialogismo com as obras de Henri Rousseau. O contraste do fundo escuro

com a pele alva da cortesã é mantido pelo ilustrador. O gatinho preto é suprimido e em seu lugar um grande tigre toca as patas dianteiras nas pernas da cortesã. No pescoço do tigre é acrescentado pelo ilustrador um colar. Uma representação de folhagens em primeiro plano os envolve. A serviçal negra é também suprimida da ilustração e o espaço por ela ocupado, superior direito, inicia o conto *Tigrela* de Lygia Fagundes Teles.

Darcy Penteadado, ao utilizar fragmentos de obras pictóricas em sua ilustração, modifica o conteúdo semântico do fragmento. Olympia atualizada na ilustração deixa de ser a cortesã para corporificar a personagem Romana do conto *Tigrela*. Há uma substituição de sentido apresentada pela mesma imagem (ao invés da palavra), que é resultante de uma reorganização da estrutura sêmica. Nesse caso a porção comum entre os semas Olympia e Romana está no fato se serem mulheres fortes, feras. Olympia traz sua força no olhar, olhar transgressor, ativo, insinuante e em Romana na mulher que apreendeu a sua porção fera numa alusão ao feminismo.

Voltando ao conto, Romana chega ao ponto nevrálgico de sua relação com Tigrela: “Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yasbeck, você entende, aquela confusão de amor antigo que de repente reaparece, às vezes me telefona e então dormimos juntos...” Um triângulo amoroso é instaurado, Tigrela fica enciumada: “...ela sabe perfeitamente o que está acontecendo, ouviu a conversa, quando voltei estava acordada, me esperando feito estátua diante da porta, está claro que disfarcei como pude mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim, ficou uma fera.”



Na ilustração de Penteadado, o triângulo é insinuado. Enquanto o tigre/Tigrela toca as pernas da Olympia/Romana, ela fita o personagem que compõe o terceiro vértice do triângulo: o leitor/espectador. Desse modo, o leitor é projetado

para dentro da imagem, enredado pelo olhar da mulher que exhibe sua nudez de maneira natural e confortável.

O desfecho é a indução de um suicídio: Romana coloca uísque na tigela de Tigrela, apaga as luzes, deixa a porta do terraço aberta. Essa era a armadilha que no correr do conto foi lentamente desenhada. No bar, Romana procurava saber das horas por diversas vezes, como que calculando se sua presa já tivera caído na armadilha. A frase final traz um elemento surpresa, que deixa o leitor em suspensão, faltando a repousante sensação de estabilidade que o final de uma história traz. O coda final não apresenta acordes explícitos na melodia, mas faz emergir o que está implícito no título: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com colar de âmbar enrolado no pescoço.” Essa frase final traz novamente à tona a ambigüidade do título do conto: Quem é Tigrela? Um tigre ou ela?

UM TRAJETO DE LEITURA ENTRE *JOÃOZINHO DA BABILÔNIA* DE JOÃO ANTONIO E A ILUSTRAÇÃO DE DARCY PENTEADO



Joãozinho, nome no diminutivo, remete à infância – ao se considerar que na infância é que se ganha o apelido no diminutivo- e também a um modo carinhoso de chamar alguém. João, nome bíblico do apóstolo e evangelista, imanta o sema do bem. Babilônia é a representação da cidade que contém toda a perversão do mundo carnal. Então, o título, Joãozinho da Babilônia, trás consigo uma referência, sob a ótica cristã, do bem e do mal. Na verdade, evoca o texto bíblico do Apocalipse, redigido por João. No apocalipse de João, a Babilônia é a contra-imagem da cidade de Jerusalém e é representada por uma mulher vestida de escarlata e púrpura, com uma taça cheia de imundices e atrocidades na mão. Babilônia, portanto permaneceu como símbolo dos abomináveis cultos: “Do vinho de sua fornicção foram embriagados todos os habitantes da terra” (JOÃO, Apocalipse,18,1-3).

O conto de João Antonio inicia com um trecho de uma modinha do tempo da corte portuguesa de D. João VI no Brasil, prefigurando o conteúdo do texto: uma paixão que tem o poder de assassinar. Em seguida, um pensamento do Joãozinho é apresentado: “...apesar da idade, tinha tanta coisa para me ensinar na cama que eu perdi o remorso”, de certo modo já apresentando a personagem que motiva a paixão.

O texto desenvolve-se na primeira pessoa. Joãozinho é quem narra a história. Termos como “dei para zanzar”, “sovaco”, “mando ao diabo”, “engrupimento”, etc, presentes no primeiro parágrafo, apresenta ao leitor o linguajar malandro do personagem. E o leitor para instaurar o significado deve conhecer o significado de palavras e expressões idiomáticas que habitualmente são usadas no universo em que passa a história. Isso faz com que o texto tenha uma marca muito forte do local, em contra-ponto com uma temática universal.

O cenário do início do texto é o centro da capital carioca – evidente pelas citações de locais e ruas do Rio de Janeiro – ao final da madrugada. Joãozinho, o personagem/narrador, anda pelas ruas rumo à praia, está infeliz. O motivo de sua infelicidade não é imediatamente revelado, mas há a sugestão de que algo deu errado. À medida que o dia vai amanhecendo, o

cenário vai sendo ocupado por pessoas diferentes das da madrugada. É apresentado, então ao leitor o Rio de Janeiro matutino: com “os pescadores que saem pro mar, no Forte de Copacabana”, “com os mendigos e moleques, corpos suados, arriados aos barcos, estirados em folhas de jornal”, “aqueles não tem para onde ir, dormem na praia”, “são os que fazem Copacabana àquela hora”; com o sol já mais alto, o Rio matutino recebe outra frequência: “velhos barrigudos e caquerados” fazendo ginástica, “custosamente”, velhas que “sacodem celulite e pelancas nos maiôs fora de moda” em Copacabana, “garotada vermelha, crioula e de sol nas pranchas, meninos rapazinhos, cabelos voam no surfe” no Arpoador, enfim “outra gente, de dinheiro”.

A segunda personagem do conto, Guiomar é descrita inicialmente pelo “caído bonito da cabeça para trás e para os lados”. Joãozinho, o personagem/narrador ao olhar o mar o compara com Guiomar:

Barulho do mar nada resolve. Tinha mais mistério lá, na parte de cima da sua cara, do que nesta merda de mar grande que eu vejo ainda agora. Tinha mais segredo e provocação lá no canto da sua boca do que no quebrar das ondas. Tinha mais perfume ali, na risca do seu cabelo; tinha mais cheiro, chamado e violência ali, quando ela beliscava no canto da boca o dedo mínimo, do que quando o mar tenta gritar, de encontro às pedras, no preto-escuro das madrugadas que curto, eu e só. Tinha mais de tudo ali, dentro dela, com sua mão pequena, com seu sapato sofrido, com a bolsa que só poderia ser sua, com seu agasalho marrom surrado, suas ilusões, manhas, preguiças, gatices, com os olhos sonsos que iam e vinham, riam e espetavam, do que em todo o barulho que o mar tem. E não tem.

Joãozinho ao descrever Guiomar, usa de sua poesia, da sua sensibilidade malandra, ao comparar os olhos de Guiomar a “dois mares”. A metáfora entre o mar e Guiomar transborda em poesia. Ela, Guiomar comparada ao mar fica maior que a imensidão das águas, ela guarda o mar em seus olhos e, também em seu próprio nome. Mas em seguida, o momento poético é interrompido e o lado obscuro do Rio noturno vem à tona: “Copacabana, Copa dorme, ronca como uma porca enfarada, entupida – escrota – de sacanagens e gentes.”

Uma linha horizontal corta o espaço do papel dividindo o conto e mais quinze linhas dessas aparecerão em todo o texto. O conto é construído por quadros ora apresentando um

personagem, seu estilo de vida, ora falando da rotina do personagem/narrador. Os quadros são micro-narrativas, que coordenadas vêm compor o conto. Apesar de inicialmente parecerem um pouco desconectadas, a medida em que o enredo vai sendo construído as peças encaixam-se.

A rotina do Batistão – o terceiro personagem apresentado –, quando está no Rio, é detalhada pelo narrador. A trajetória de Batistão pelos bares do centro da capital carioca, mapeia os lugares e apresenta ao leitor um panorama da boemia carioca. Batista é desse modo descrito: “vermelho, gordalhudo, suado no pescoço e na testa”, fala alto e grosso, “é dos sérios, dos gordos trovadores”, “entorna até o sol raiar, vai dormir mijado num hoteleco com alguma piranha”.

No quadro seguinte, agora é Guiomar quem é descrita: “cheia de marra”, dá “nó nas cadeiras”, “pequetitinha”, “tem um caído de cabeça cheia de vida”, “pedaço”, “gata tinhosa”, “pivete”.

Agora, Joãozinho fala de sua maré de sorte no jogo, supostamente porque fora benzido na passagem do ano. “Saravei meu santo nas águas da Barra.” A religiosidade afro-brasileira é revelada ao leitor.

Joãozinho ao descrever sua rotina na madrugada, vai aos poucos apresentando em detalhes um Rio de Janeiro marginal, noturno que contrasta com o *glamour* da Rio maravilhosa, cartão postal. Nesse Rio marginal em que se passa a história, Guiomar é por vezes avistada por Joãozinho trabalhando na rua, na prostituição:

Ali, batalhando como as outras, chamando homem e botando para dentro. Mas tem um quê. Os mocosongos só lhe viam o rosto. E ela faz um jogado de cabeça para trás e para os lados quando ajeita a melena toda preta. Aquilo poucos enxergam. Uma criança, um quindim desta vida. Matreira na zanguinha para dobrar os otários exigentes e metidos a mandões. E toma-lhes tudo, a mulata Guiomar, dezessete anos. Só.

De quadro em quadro, o mosaico vai se configurando emergindo o cenário da noite carioca, com seus inferninhos, sua malandragem, o jogo, a prostituição, enfim o Rio Babilônia, o Rio noturno, um universo contido no outro. A forma da construção do conto, em quadros, quase como em linguagem televisiva, está em consonância com a fragmentação da própria cidade. Um Rio de contrastes, de muitas facetas.

Joãozinho apresenta-se também aos poucos: é leão-de-chácara de uma boate chamada Danúbio. O leitor, quando lê “...saído do inferninho, o bar e Boate Danúbio, onde continuo sendo Joãozinho da Babilônia, Leão da casa”, encontra um primeiro índice para ligar o leão da ilustração com o texto. Porém, faltam ainda elementos para perceber o sentido, para entender porque Darcy Penteado usa o leão na ilustração.



O personagem Joãozinho conta que um leão-de-chácara, seu amigo, conhecera Batista “nos tempos dos cabarês da Lapa” e que só ele tinha crédito naquele lugar: “Ali, tratando marafona como rainha e estourando bebida importada, o freguês bebeu duas fortunas, levantadas com imóveis em Teresópolis.” O nome completo de Batista é então revelado: “O homem era Batista Pamplona, doutor José Batista Pamplona, o Batista falado do Estado do Rio. Batistão, como gostava de ser tratado pelas mulheres.” Joãozinho torna a descrever

Batistão, agora com mais detalhes: “Grandalhudo, balofo, um desengonço. O velhão Batista, de dentadura postiça, papadas e cabelos tingidos de caju, era uma peça”. Acrescenta: “Tinha a mania de bravo, charuto no bico e uma Mauser que não tirava do cinto nem para ir ao banheiro – coisa dos graúdos lá do Estado do Rio. Um molóide saído a mandão.” E arremata: “Divertido, palhaço quando bebia, vermelho no pescoço enrugado...”

A relação entre os personagens Batistão, Guiomar e Joãozinho da Babilônia começa, então, se desenhar. Joãozinho conta que vira Batistão com Guiomar num final de madrugada em um bar chamado Capela, onde costumava ir comer depois que saía do trabalho: “Soberbo na vida, coronelão em cima da carne seca, virava um neném na mão do carro novo Guiomar”. Joãozinho descreve novamente Guiomar: “Ali, uma dona de carnes firmes, pescoço fino, canelinha de sabiá. Uma tanajura ...” A relação entre Guiomar e Batista é então revelada: “...Batista, coronel e gamado.”, e Guiomar se aproveitando para extorquir o velho: “Ela indo lá, firme, zanguinha, arrancando as coisas” e Batista: Apaixonadão, da gama preta, puxando um bonde por Guiomar. Vestindo, calçando, comprando duanas, presenteando com jóias, dando banho de loja na mina.” O desejo de Joãozinho por Guiomar é revelado: “Mas bico calado, vi com os olhos e lambi com a testa.”

O triângulo amoroso se configura no momento em que Guiomar, acompanhada de Batista, se insinua para Joãozinho: “Ela quem me buliu, dando nó nas cadeiras, sacaneando, na cara do velho.” Joãozinho então passou a se informar mais sobre Batista e Guiomar. Descobriu através de um garçom que “o velho era zangado, se roia de ciúme, querendo a mulher só para ele” e que o velho montou um apartamento no Flamengo para Guiomar, com telefone para poder a controlar . E que avisava que se a encontrasse “com macho, cortava Guiomar aos pedaços.” Também, quando enciumava, Batista, jogava na cara que era uma “marafona qualquer do pé lambuzado” , uma “maria-judia fanada da vida” que a arrancou dessa vida. “O velho a largava em casa, sozinha. E metia bronca pelo telefone, ameaçando

arrepiar a vida dela se a achasse fora.” Joãozinho conclui que “o veterano Batistão merecia um bom par de chifres”.

De quadro em quadro, vai se desenhando o texto. Joãozinho busca mais informações sobre Batista; vai conversar com Josefa Popopó, uma prostituta que conheceu Batista. Ela conta que o velho sofre de incontinência urinária : “Depois do terceiro copo, desanda a urinar nas calças. Aí, zangado, chama o garção e pede chope. Faz que leva à boca e derrama, de propósito, onde se mijou.”

No quadro seguinte, é narrada uma briga de Guiomar e Batista que resultou em queixa dos vizinhos , polícia e delegacia. Outro quadro e se apresenta o encontro de Guiomar com Joãozinho. Joãozinho descreve o jogo de sedução que o envolve, mostra que ambos Guiomar e ele, tinham o mesmo tipo de vida, se afinavam: “Fala a minha fala malandroca; tem lenha e dengue e esta coisa nos junta – vivendo de otários, na humilhação e no vexame, tendo de suportar as vontades, uma a uma.”

Joãozinho dá, de quando em quando, elementos para que o leitor componha sua figura: “Tenho relando, relando, quase dois metros; uma dessas mãos, duas de Guiomar”, “... enorme, quase dois metros, com vinte anos de janela, os cabelos pintando de branco”. O personagem fala de sua experiência de malandro: “Joãozinho da Babilônia, apesar de falado, sabe só uma coisa na vida. E bem – lidar com malandro, trabalhar otário e adoçar mulher da vida.”

Na medida em que o relacionamento de Joãozinho e Guiomar vai acontecendo, Joãozinho vai cultivando uma raiva de Batista, pensa inclusive em montar uma casa no subúrbio para ela. Porém, logo sai do devaneio para a realidade: “...não passo de leão-de-chácara, o Joãozinho da Babilônia, porteirinho chué do Danúbio que levanta algum no jogo, quando a maré é de sorte”. Joãozinho revela ao leitor que tem uma família em Madureira, mulher e filha. Conta sobre a sua infância no Morro da Babilônia – daí a origem de seu nome e o título do conto.

Seu relacionamento com Guiomar era tórrido e além disso ela lhe dava dinheiro; é o que ele chama de maré de sorte: “Dezessete anos, uma parada; e me dando algum na mão, para o paizinho, chamando de machucho na cama, agrado; apesar dos cabelos brancos, diz que sei dar o recado.”

O desfecho acontece quando Joãozinho, no final da madrugada, no Capela, onde se reuniu “a patuléia, a ratatuia, a curriola, a patota”, ou seja as personagens desse Rio marginal, vê no jornal a foto de Guiomar: “Compro e esfrio na primeira página. Um frio na nuca, um afogo na barriga. Depois amargo na boca. Acima das letras pretas, enormes, a cara de Guiomar tirada do retratinho do documento”. Joãozinho pensa que subestimou o ciúme de Batista, pensa em ir vê-la mas desiste pensando como iria explicar à polícia. E enuncia que a vida continua fechando o conto com a frase: “Vai ser dia de sol”. Ou que o outro Rio, o do dia, mais rico e cheio de *glamour*, ignora a sua outra face noturna, pobre e marginal.

O conto de João Antonio, tem uma estrutura fragmentada, o leitor, para que abarque o sentido, precisa estar atento às conexões. Para que o leitor encontre o sentido da imagem produzida por Penteado é necessário que ele perceba qual a trajetória de leitura de Penteado. Esse é o momento do ir e vir no texto e na imagem, nas relações intertextuais propostas pelo conto e pela ilustração.

O ilustrador elege a obra *Nu Vermelho* de Henri Matisse (1869-1954) para dela recortar a forma feminina deitada. *Nu Vermelho* apresenta uma composição meticulosamente ordenada, a forma do nu está mais a trabalho da composição da obra que na busca da representação mimética do corpo feminino. As distorções da forma inferem não só equilíbrio à obra, mas, principalmente, expressão, transmitindo uma sensação de tranquilidade, segurança e harmonia.



Nu Vermelho, 1935
Óleo sobre tela, 66 x 92,5 cm
Baltimore, Museu de Arte

A forma feminina é deformada para obedecer a uma exigência formal soberana, a composição. Para harmonizar e estruturar suas composições Matisse organiza os objetos, as pessoas, levando em consideração tão só a sua forma e sua plasticidade. Os objetos se tornam apenas em pretextos para construções formais impecavelmente elaboradas. A relação figura-fundo é trabalhada com maestria pelo pintor. Essas características podem ser observadas na obra *Nu Vermelho*. Há um predomínio de linhas horizontais e verticais na representação do fundo que se contrapõe à forma curvelínea do nu feminino; as cores são fortes e luminosas, as pinceladas são largas, e acima no meio do quadro uma forma curvelínea ambígua causa estranhamento.

Por que Penteado elegeu esta obra de Matisse para compor sua ilustração? O índice que se faz mais claro é a mulher vestida de escarlata que imanta o sema da perversão do mundo carnal e que figura a Babilônia no Apocalipse de João. O nu feminino é, então, a representação da personagem do conto Guiomar, uma prostituta tal como a mulher de vermelho que representa a Babilônia no texto bíblico.

Darcy Penteado fragmenta a obra de Matisse, fazendo uso da figura feminina nua e construindo um espaço para inseri-la. Na obra de Matisse o espaço é fechado sugerindo um espaço interno, já na ilustração de Penteado o espaço é aberto, indiciando a cidade do Rio de

Janeiro. O índice mais imediato é o desenho ondulado das calçadas de Copacabana, depois a favela como outra referência ao espaço construído.

Ocupando dois terços do espaço da ilustração, um leão alado sobrepõe o nu feminino. Uma pata do leão está visível ao lado do corpo feminino e a outra, invisível para o leitor, supõe-se estar do outro lado do corpo, indicando, assim, que o leão está sobre o nu. O rabo aparece entre as pernas da figura feminina.

As curvas do nu feminino, os desenhos ondulantes da calçada de Copacabana são semas da sedução, da feminilidade. O leão alado, por seu tamanho, sua posição, denotam força, poder, violência, porém o rabo, projetado em curva suave por entre as pernas da mulher, é índice de sedução e cópula.



A lua, representada pelo círculo branco sobre a cabeça do leão, indicia que a cena é noturna. As luzes das casas da favela representadas por vários retângulos brancos, também validam a idéia de noite.

O recorte do nu de Matisse sofre algumas alterações. O ilustrador acrescenta cabelos longos na figura e completa uma mão e um pé os quais na obra original são cortados pelo enquadramento. A mão do nu toca a ponta do rabo do leão sugerindo a aceitação da sedução, da cópula.

Darcy Penteado assina ilustração e acrescenta “com a colaboração de CRANACH (leão) e MATISSE (nu). Lucas Cranach (1472-1553), pintor de Frederico da Saxônia e amigo íntimo de Lutero, foi por vezes considerado o pintor da Reforma, apesar de que uma iconografia protestante não foi suficientemente definida. Paisagens, retratos e mitologia foram temas abordados pelo pintor. O leão alado utilizado por Penteado para compor a ilustração, não foi por nós ainda encontrada a obra que provém o recorte.

Apesar dessa dificuldade que ainda será por nós vencida, uma leitura simbólica sobre a figura do leão alado pode ampliar a apreensão do significado da ilustração. O leão, rei dos animais, é o símbolo do senhor natural, possuidor da força e do princípio masculino. O leão alado pertence ao elemento fogo, e simboliza a luta contínua, a luz solar, a dignidade real e a vitória. Segundo Jung, como animal selvagem, é indício das paixões latentes e pode aparecer como sinal de perigo de ser devorado pelo inconsciente, pertence à simbologia da devoração (BIERDERMANN,1993).

O leão alado, possivelmente tenha sido escolhido por Penteado pela a referência à Babilônia que o título do conto faz. A imagem do leão alado faz emergir do texto bíblico o sonho de Daniel : “Durante a noite, tive uma visão: os quatro ventos reviravam o mar imenso. Quatro enormes feras surgiram do meio do mar, cada uma diferente da outra. A primeira parecia um leão com asas de águia.” (DANIEL,Bíblia,7,1-4). As quatro feras são os quatro impérios que dominaram o Oriente Médio, do século VII ao II aC.. O leão alado é a Babilônia: é encontrado nos objetos de arte babilônica. O leão é notável por sua força, enquanto a águia é famosa pelo seu poder e alcance de seu vôo. O leão como rei dos animais e a águia como rei dos pássaros representam adequadamente o Império da Babilônia no apogeu de sua glória. É então, uma referência a Nabucodonosor, cujo poder foi sentido não somente em Babilônia, mas desde o Mediterrâneo até o Golfo Pérsico, e da Ásia Menor ao Egito. A visão de Daniel é a uma alegoria da queda desses impérios. A representação da queda de

Babilônia, no sonho do profeta foi assim descrita: “Eu estava olhando, quando lhe arrancaram as asas e as patas foram se erguendo do chão: ela ficou em pé como um homem, e lhe deram um coração de gente” (DANIEL, Bíblia,7,4).

Uma pipa serpenteia no céu da ilustração. Numa primeira leitura, a pipa indicia uma brincadeira infantil no morro de cenário de fundo da ilustração. Penteado, com a pipa, remete à infância de Joãozinho, e leva o leitor a ler a favela como aquela em que o personagem do conto nasceu, o Morro da Babilônia e, com isso alude ao título do conto também. Mas se a observação for mais atenta, a pipa simboliza o lúdico, o jogo de sedução e força, o feminino e o masculino. A rabiola da pipa e o rabo do leão se aproximam por similaridade.

O Morro da Babilônia, local onde Joãozinho cresceu e ganhou a alcunha, traz, como foi visto na leitura do título do conto, a referência ao texto bíblico do Apocalipse de João. A Babilônia, nome do morro, se expande para todo o Rio marginal, o Rio Babilônia; do mesmo modo que no texto bíblico, a Babilônia é uma descrição mascarada de Roma, capital do mundo antigo, ou a representação de toda a perversão do mundo carnal no mundo, da idolatria e do vício. A Babilônia, morro onde cresceu Joãozinho e a Babilônia representada pelo evangelhista João, se confundem: “Tornou-se a morada de demônios, abrigo de todos os espíritos maus, abrigo de aves impuras e nojentas” (JOÃO, Apocalipse,18,2).

No conto de João Antonio, um momento de sensibilidade e poesia foi encontrado pelo leitor logo no começo quando o personagem Joãozinho compara Guiomar com o mar. No texto de Daniel: “Durante a noite, tive esta visão: os quatro ventos reviraram o mar imenso” (DANIEL, Bíblia,7,2), o mar é a representação simbólica da história dos homens e, no Apocalipse de João, as águas do mar são os homens sob o poder da maléfica influência da grande prostituta: “Você viu aquela prostituta que está sentada perto de muitas águas. Essas águas são os povos, multidões, nações e línguas diversas” (JOÃO, Apocalipse, 17,15).



A imagem produzida por Darcy Penteado condensa com poeticidade o texto verbal. A ilustração exprime a interpretação de Penteado como leitor do conto e amplia as possibilidades de leitura à medida que oferece uma trama intertextual. O glamour da bela cidade em oposição com o mundo cão e marginal, a sedução versus violência, a praia e morro em sua convivência decantada como óleo na água, ou como, no conto de João Antonio, o dia e a noite, enfim as oposições presentes na ilustração e no texto verbal.

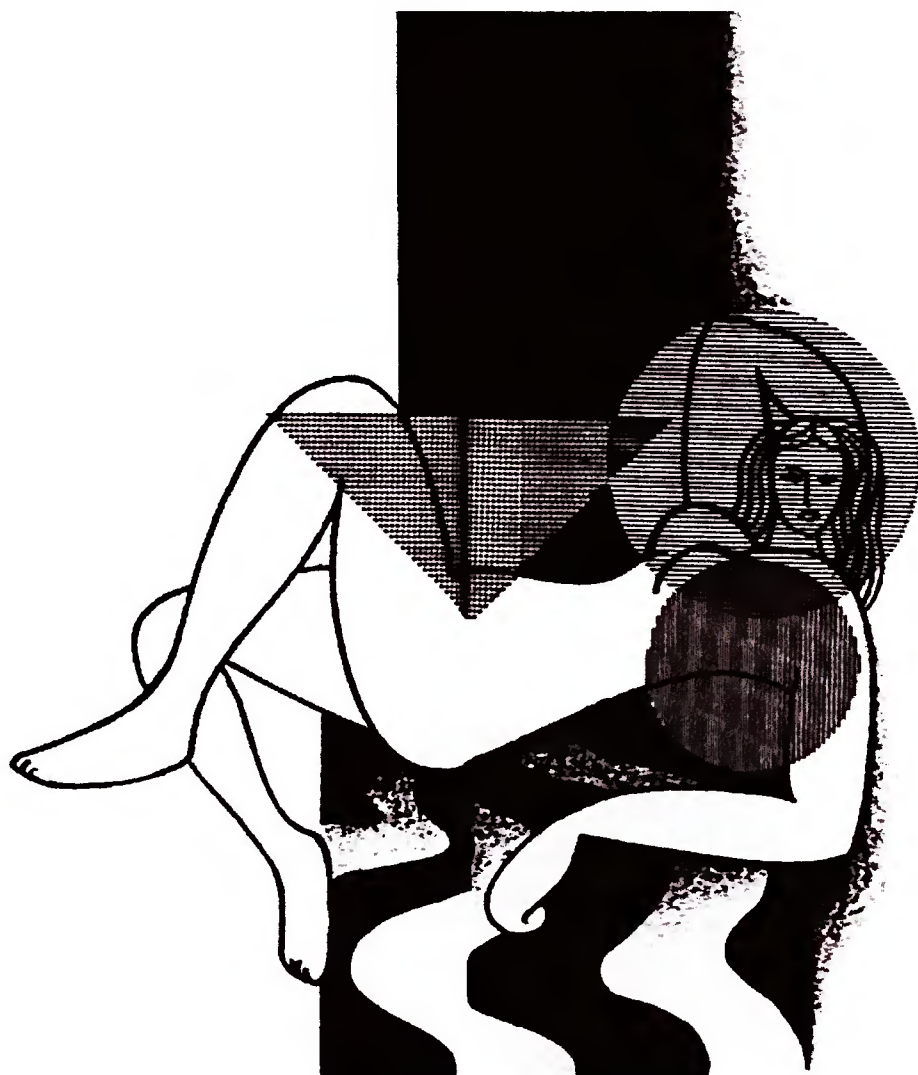
A horizontalidade do corpo nu e a posição inclinada do leão alado sugerem passividade e ação respectivamente. A expressão da face do leão com a boca aberta e olhar tenso também indiciam a ação do devorador. A posição na ilustração, no centro, da pata do leão sobre o nu reitera a idéia de força e dominação. O sema da sedução está presente na intersecção entre o fragmento de *Nu Vermelho*, Guiomar e a representação da prostituta vestida de escarlate do texto bíblico. O leão alado carrega o sema do masculino, da virilidade, da violência. O leão de Cranach, atualizado por Penteado, tem o conteúdo semântico alterado à medida que é retirado de seu contexto original e inserido em outro espaço. O leão corporifica o poder de Batistão em relação à Guiomar, a opressão pela riqueza e a violência do possuidor, do que detém a posse. A pipa além dos índices já observados, pode também ser lida como a presença do personagem/narrador Joãozinho, completando assim o triângulo amoroso. Como ele, Joãozinho, carrega em seu nome uma referência de sua infância, pelo diminutivo no nome e o morro em que cresceu, a pipa pode ser a sua representação na ilustração de Penteado; também pelo fato de que, apesar de fazer parte do triângulo amoroso, no desfecho final, não interveio, transformando-se em um expectador privilegiado da cena, tal como a pipa no céu.

Outras duas ilustrações se desdobram da ilustração principal:





São fragmentos da ilustração principal. Configuram-se como a citação da citação. Representam as personagens Guiomar e Batistão, respectivamente. Essas imagens desdobradas da ilustração principal entram em consonância com a estrutura fragmentada do conto, exposta em quadros.



O ilustrador recortou o nu feminino, já atualizado, da ilustração principal, e trouxe como elemento do cenário as curvas da calçada de Copacabana. O nu, agora branco, delimitado por uma linha de contorno preta, é Guiomar. O fundo da imagem, na parte superior é uma faixa preta, figura a noite, e abaixo da Guiomar a calçada de Copacabana, delimita o cenário do conto: o Rio noturno. Uma textura que transmite a sensação de aspereza aparece no fundo e na calçada, pode ser lida como uma referência à dureza do universo em que a personagem está inserida. A mulher nua deitada na calçada alude à condição de Guiomar, prostituta, da rua. Ao desenho do nu é acrescido o pé esquerdo da figura que na ilustração principal é cortado pelo enquadramento. Sobre a figura apresentam-se dois círculos e um triângulo texturizados com elementos gráficos: o triângulo com retículas pretas, o círculo

maior com linhas horizontais e o círculo menor com linhas verticais. As três figuras geométricas tem uma relação entre elas: há uma intersecção entre o círculo grande e as demais figuras. O triângulo aponta um de seus vértices para o órgão sexual feminino. Na Antiguidade, o triângulo, com o vértice para baixo, foi o símbolo da água e do sexo feminino. O círculo maior sobrepõe a cabeça e o braço direito de Guiomar, pode ser uma referência ao “caído de cabeça” descrito por Joãozinho. A intersecção do círculo maior com o triângulo pode ligar esse trejeito de Guiomar a uma arma de sedução. O círculo menor sobrepõe o coração de Guiomar, e pode ser uma alusão ao amor por Joãozinho. A ilustração é claramente uma descrição de Guiomar.



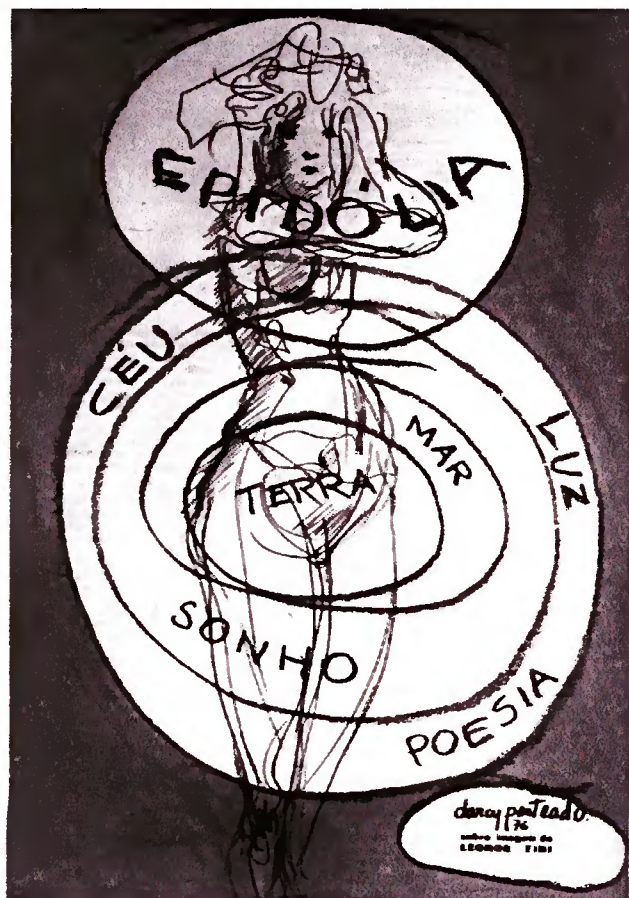
No segundo desdobramento da ilustração principal, o leão é agora recortado. O leão perde a textura de pelagem que tem na ilustração principal e recebe um contorno preto tosco, impreciso. A calçada de Copacabana também é recortada marcando o cenário do personagem

Batistão. Um retângulo reticulado, sob os pés do leão é colocado, como se fosse um pedestal, marcando assim a posição de destaque na sociedade do personagem Batista. A mesma aspereza dada por textura que aparecia no cenário da ilustração de Guiomar, aparece agora envolta do leão, formando um halo invertido, escuro. É a representação da violência e aspereza do personagem Batista. Um círculo preenchido com linhas verticais sobrepõe a cabeça do leão pode revelar a racionalidade do personagem. Este círculo pode ser lido também como a sombra, o lado oculto da lua, sobre o personagem; a sombra que oculta mas ao mesmo tempo revela, a representação do Rio noturno e marginal e da face violenta do personagem Batista.

O conjunto de ilustrações, está em consonância com o texto verbal, compõe quadros tal como o conto de João Antonio ao intercalar quadros narrativos e descritivos configurando um todo a partir de um texto fragmentado. Essa fragmentação é transposta por Penteado com a construção de duas outras ilustrações, derivadas da principal, que descrevem as personagens Guiomar e Batista. Cabe ao leitor, no ato de leitura, colar os fragmentos textuais e imagéticos e criar a configuração. O mosaico é ele, o leitor, quem constrói.

“Vai ser dia de sol”.

UM TRAJETO DE LEITURA ENTRE *EPIDÓLIA* DE MURILO RUBIÃO E A ILUSTRAÇÃO DE DARCY PENTEADO



Epidólia, o conto inicia com uma incógnita, o título. O que é Epidólia? Na segunda frase do conto, percebe-se ser um nome de mulher. De alguém que Manfredo acabara de perder, de alguém que sumiu de modo tão inesperado, como se tivesse evaporado. O conto inicia apresentando de imediato o conflito, o nó, em que o autor cria um jogo de desatar e atar, ampliando a sensação de flutuação, de não-ancoragem, efeito esperado em contos fantásticos.

O significado do nome Epidólia, causa um estranhamento e uma dificuldade de decifração.³ A incógnita se estabelece a partir do nome da personagem que desaparece e pouco se sabe dela, a não ser por fragmentos dados, fragmentos estes que não compõem uma unidade. A ambigüidade do nome da personagem está em consonância com a falta de uma apresentação clara da personagem ao leitor. Epidólia seria uma mulher concreta, um sonho, uma alucinação, um fantasma? O nome ganha importância a medida em que o leitor vai tendo dificuldade de construir uma imagem de Epidólia, no correr do conto. Num jogo entre o ser e o não-ser, entre o aparecer e o desaparecer, Epidólia, o nome, parece ser a chave para a sua decifração. Apesar de Murilo Rubião não afirmar um significado preciso para o nome da personagem, deixando em aberto o enigma, e das leituras que o conto já recebeu, trazendo a idéia de que o nome seja uma fraude, um embuste, lança-se aqui uma outra possibilidade de interpretação quanto ao nome Epidólia:

Epidélio é o epíteto de Apolo, uma variante de *Delio*, em referência à ilha de Delos onde Apolo, juntamente com *Delia* ou Artemis, irmã gêmea de Apolo, nasceram, filhos de Zeus e Leto. Epidélia é portanto a deusa Artemis, a deusa da caça. O conto inicia em um parque, o desaparecimento de Epidólia se dá no momento em que Manfredo se distrai vendo

³ Murilo Rubião, *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p.4. O próprio Murilo Rubião em entrevista afirmou que o conto Epidólia apareceu-lhe durante um sonho, e que posteriormente procurou entender o significado do nome, porém a nada chegou. Em artigo sobre Epidólia (Bastos, Hermenegildo. *O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de "Epidólia" de Murilo Rubião*. Cerrados, ano 9, número 8, 1999, pp:93-106.) o professor Hermenegildo Bastos busca o significado de Epidólia do seguinte modo: em grego *dolio* significa astuto e em Homero é um dos epítetos de Ulisses, pode também ter o significado de embuste, dolo.



“um menino parado em frente às jaulas das onças”, nesse momento a deusa da caça passa a ser a própria caça, por todo o conto o jogo entre a caça e o caçador é estabelecido. Outros elementos ancoram esta interpretação: Artemis é uma virgem caçadora que vive nos bosques e nos espaços selvagens e não aceita a proximidade do homem. Nas alegorias medievais se opõe Artemis frente à Afrodite como a castidade e a luxúria. A castidade de Artemis a torna arredia e a faz fugir da presença dos homens. A fuga de Epidólia se configura a cada momento, em que Manfredo encontra um homem que a conheceu, num jogo entre ser e parecer, entre a castidade e a luxúria, entre Artemis e Afrodite. “Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre.” O mar é o local do nascimento de Afrodite, e Artemis é representada na iconografia por vezes se banhando, numa alusão à cena em que Aktaion involuntariamente surpreendeu a deusa da caça nua se banhando e foi por ela duramente castigado, transformado em cervo e devorado pelos próprios cães. Epidólia retorna ao mar a cada experiência sentimental possivelmente para conciliar a oposição que nela reside entre a castidade e a luxúria, o local onde Aktaion a anteviu como um voyeur ou o lugar donde nasceu das espumas das ondas fecundadas pelo semem de Cronos.

Logo após o título, apresenta-se uma epígrafe bíblica, do Apocalipse, cujo significado fica em suspenso. Percebe-se a anunciação de uma transformação, “um céu novo e uma terra nova”, porque “o primeiro céu e a primeira terra se foram”. A suspensão em que o leitor se encontra é resultante da apropriação que o autor faz do texto bíblico fragmentado, deslocado de seu contexto. A falta de apoio para ancoragem da leitura, aguça o interesse do leitor pelo texto e o convida a adentrar, a mergulhar no conto.

A busca por Epidólia, desaparecida dos braços desatentos de Manfredo enquanto seus olhos distraiam-se a observar o parque, atravessa por todo o conto, ora revelando mais sobre Epidólia, levando o leitor a fazer projeções sobre o comportamento da personagem, ora

desfazendo as projeções, num jogo de construir e desconstruir a personagem, o espaço e o tempo.

No parque é o lugar onde Manfredo se encontrava diariamente com Epidólia há três semanas, nada sabia sobre ela, sabia apenas que estava hospedada em um hotel em uma cidade vizinha. O espaço inicialmente é construído dentro de parâmetros do verossímil, para imediatamente ser transfigurado. Inicialmente é o parque, o espaço dos encontros e do desaparecimento, depois, são três cidades que através do crescimento se juntaram, a capital e duas outras cidadezinhas: Natércia⁴ e Pirópolis. O estranhamento do espaço se dá quando, no carro em sentido ao hotel, Manfredo espera atravessar uma área rural, o que não ocorre, depois através da sua luta em admitir a existência de uma orla marítima. A transfiguração do espaço evidencia-se quando no final do conto, as docas se transformam: “Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar”. A transformação é uma volta ao passado, e Manfredo já não se encontrava mais nas docas e sim no parque: “O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida.” Há um retorno ao passado, a busca de Manfredo por Epidólia o joga para um passado fantasmagórico. O conto inicia e termina no parque, o que leva o leitor a perguntar se Manfredo por algum momento saiu dele.

Num jogo de construção e desconstrução do espaço, Murilo Rubião confronta o passado e o presente: o carro é moderno, atinge velocidade e apresenta-se como novidade ao personagem Manfredo ao passo que sua casa é a representação de um passado. O nome do personagem Manfredo é reconhecido como um nome antigo por Pavão, um marinheiro cuja descrição traz as reminiscências de um tempo de viagens maravilhosas, saques e pilhagens, um universo de contos de pirataria; o nome da tia de Manfredo traz em grafia incompleta,

⁴ A cidade de Natércia é próxima da cidade natal de Murilo Rubião, Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas. Já Pirópolis não existe, porém a região do sul de Minas Gerais tem muitas cidades com o sufixo grego *polis* como Paraisópolis, Brasópolis, etc. Como no texto, com Pirópolis veio o mar, o nome pode ter sido criado como uma loucura, uma alucinação que seria trazer o mar a Minas Gerais. Carmo de Minas foi uma cidade que centralizava a economia da região, o que pode ser vista como possivelmente a capital. Sabe-se que na ficção o espaço é um espaço celebrado, mítico e não real. Murilo Rubião através da estética fantástica evoca o universo envelhecido das pequenas cidades do interior de um país periférico.

Sadade, a saudade que se inviabiliza pois passado e presente se confundem, coexistem, e, não é possível ter saudade do que ainda está presente ou, também, o nome da tia seja alusão a sua condição de idosa já caducando, então Sadade poderia ser lido como só idade. A casa em que Manfredo retorna, após Epidólia, para ele não é mais a mesma, é uma casa do passado. Sua tia o trata como criança, suas roupas não estão no guarda roupa. No parque, o guarda o chama no diminutivo, aludindo a criança que fora. Há uma dissipação dos limites temporais e espaciais, passado e presente imbricam-se, quebrando a idéia de tempo como sucessão progressiva linear, elemento característico do texto fantástico. Essa dissipação dos limites espaço-temporais é a questão em que a modernidade se debruçou, com a desconstrução de um universo de certezas para um mundo desencantado.

Epidólia, a personagem que Manfredo busca incansavelmente, mantém até o final do conto uma aura espectral, não se concretiza através das informações que no correr da busca por seu paradeiro são lançadas ao leitor. Quem é Epidólia? A mulher amada por Manfredo, a amante do marinheiro, uma “rata”, uma “vaca ninfomaniaca”, a modelo do pintor, a filha do marinheiro, a virgem apaixonada ou a mulher que “some e reaparece a cada experiência sentimental”, que “não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre”? De Epidólia, através do conto obtém-se apenas um indefinido esboço, nada que o leitor possa fechar um contorno definido, fazendo com que se tenha a sensação que a personagem está entre o limiar da presença e da ausência, como se pulsasse entre uma aparição e seu desaparecimento, configurando-se em uma imagem fantasmagórica. Entre a luz e as trevas, entre o ser e o não-ser, entre o passado e o presente: Epidólia.

Hermenegildo Bastos (1999), entende que o conto Epidólia discute a possibilidade da literatura representar o mundo. “Aquilo que não se deixa representar é o fantasma. Mas o fantasma se mostra ao se esconder. Assim, a forma-fantasma é paradoxalmente a única representação possível do irrepresentável.” Manfredo vai à busca de Epidólia perseguindo os

seus rastros, Bastos afirma que “a única evidência do fantasma são seus rastros”. “Fantasma é aquilo que se mostra, se esconde e volta a se mostrar” em outras palavras, “o fantasma está, ao mesmo tempo presente e ausente”.⁵ (BASTOS, 1999, p. 93, 94) Bastos acrescenta:

O mais importante do fantasma está em quem o (não) vê, ou seja, no assinalado (o protagonista, o leitor, qualquer um de nós). Os deslocamentos do sujeito em perseguição ao objeto vai nos dizer de ambos. O fantástico na literatura consiste em pôr em cena os fantasmas e, com eles, a consciência que os alimenta – a do personagem. Potencializa-se dessa forma uma qualidade comum de toda ficção. Mas, especificamente, como a representação é fantasmática, o que temos é a descrição da impossibilidade de representar. (BASTOS, 1999, p. 95)

À medida que Manfredo busca Epidólia, fragmentos da vida do protagonista são apresentados ao leitor. Na verdade, parece que a busca se dá dentro de si mesmo, em sonho. O indício de que é uma jornada onírica pode estar no modo com que se atira “parque adentro atravessando-o com uma rapidez que causaria estranheza” outro indício é o fato de Manfredo estar de pijamas, traje adequado para dormir e não para passear em um parque, também por sentir-se “sem condições de raciocinar objetivamente”. Vendo por esse prisma, pela perspectiva do sonho, a relação tempo-espaço difuso, mesclando passado e presente, adquire certa lógica, a do *nonsense* do universo onírico. Então, o parque ganha uma outra dimensão, passa a ser o espaço interior do protagonista, e o “menino parado em frente às jaulas das onças” pode ser o próprio Manfredo, criança, diante das feras aprisionadas, possivelmente a representação de seus instintos presos pelas convenções sociais. O guarda Arquimedes, “que o acompanhara do grupo escolar à universidade”, o chama pelo diminutivo, aludindo ao menino e não ao adulto, o que indicia uma referência a um tempo passado. O nome Arquimedes, também advindo do grego, traz a imagem do geômetra que absorto em seu trabalho, não percebe a presença do soldado que lhe atinge fatalmente com a espada. Arquimedes, o guarda, não vê para onde foi Epidólia, assim como o geômetra não percebe a presença do soldado.

⁵ Desse modo, o espaço construído pelo conto se reafirma como um espaço fantasmagórico na medida em que apresenta a tradição e o progresso, o ontem e o hoje, num pulsar entre uma presença e uma ausência.

Sete são as jornadas que Manfredo empreendeu na busca de Epidólia. A primeira foi no parque, assim que deu por falta da amada. A segunda foi quando toma o táxi em direção ao Hotel Independência, moradia de Epidólia. O nome do hotel remete possivelmente ao desejo de libertação das grades que cercam as onças e das grades que cercam a casa de Manfredo. Uma síntese temporal é construída pelo autor para a representação dessa viagem: o hotel fica “a cinquenta minutos do lugar onde se encontrava” após o estranhamento de não ter cruzado a zona rural, “uma freada brusca” o joga em frente ao hotel. O fato de Manfredo estar de pijamas é exaltado através do dilema do gerente do hotel quanto às regras do estabelecimento: hóspedes não podem se apresentar de pijamas fora dos alojamentos, e, quanto ao cumprimento do regulamento por não-hóspedes? Além de reforçar o fato de o protagonista estar de pijamas, índice para que o leitor entenda a busca de Manfredo como uma jornada onírica, apresenta, também, a questão do aprisionamento do homem quanto aos regulamentos, as grades virtuais em que a humanidade se aprisionou, assim como as grades que aprisionam as onças no parque. O não-estranhamento do gerente quanto ao sumiço de Epidólia revela o jogo entre a ausência e a presença de Epidólia: “Costuma permanecer vários dias sem sair do hotel ou dele se ausentar por extensa temporada.” Uma calcinha manchada de vermelho, é o rastro que Manfredo encontra no hotel. Para o objeto dois olhares, o do gerente: “Aquela rata! Só deixou esta porcaria!” e do protagonista: “Manfredo arrancou-as das mãos impuras, impedindo que elas maculassem aquela peça íntima, a lembrar-lhe intensamente o corpo da amada”. Dois olhares que remetem à oposição entre a castidade e a luxúria, entre Ártemis e Afrodite. A mancha vermelha na peça íntima seria Ártemis rendida, transformada em caça abatida ou a representação do feminino que Afrodite personifica ?

A terceira jornada foi para casa de Manfredo, para tirar o pijama, onde fragmentos de seu passado emergem. “Com o advento de Epidólia a casa se transformara. Desde a varanda e suas grades de ferro, os ladrilhos de desenhos ingênuos, os jardins e seus crótons, desses que

pensava não existirem mais.” Os ladrilhos ingênuos remetem ao olhar infantil sobre as coisas, o olhar do protagonista quando criança, assim como os jardins e seus crótons conduzem à imagem do jardim do Éden da infância. A demência da tia Sadade, cuja memória está presa ao passado, alinhava “com agulha e linha invisíveis” o jogo temporal do texto de Murilo Rubião, passado e presente atados por uma sutil e etérea linha.

A quarta jornada em direção ao mar, para encontrar Pavão, velho marinheiro, suposto amante de Epidólia. A descrição de Pavão causa um estranhamento, longas barbas acinzentadas de onde pendiam moedinhas de ouro, além de indiciar o universo de contos de pirataria, sugere a aparência de, quem sabe, Zeus despido do sagrado, ou em um de seus disfarces. Há uma oposição entre o nome Pavão e a descrição do personagem, pavão remete à idéia de vaidade satisfeita, ou soberba, o que contrapõe a imagem que chega a causar repugnância no protagonista ao imaginá-lo com Epidólia.

A quinta busca por Epidólia é na casa do pintor, onde ela é exaustivamente representada nua, em uma profusão de retratos, como um *puzzle* embaralhado, muitas imagens que representam o irrepresentável: Epidólia.

O irrepresentável se multiplica em n representações. O pintor exprimia dolorosa fadiga: pintar o modelo, representar o que foge à representação tinha exaurido as suas forças. Mas só pintara o corpo do fantasma, não as suas roupas, que não lhe pertencem. Como não há corpo, mas apenas roupas, o pintor se exaure tentando representá-lo.

(...) Manfredo recusa os quadros porque representam Epidólia nua, sem as roupas, o que escandalizaria os hóspedes do avô... O escândalo é a ausência da representação, a nudez. (BASTOS, 1999, p.99)

A sexta jornada é o momento em que Manfredo vai à farmácia Arco-íris, onde o tio informa sobre a virgindade de Epidólia, e de que Pavão, o marinheiro é o pai dela. “A farmácia devia ser do século passado, com grandes vidros, contendo líquidos coloridos. Ao lado, potes de porcelana, com os nomes dos medicamentos gravados a ouro.” Uma farmácia

do passado, aquela da infância remota é evocada aqui nessa descrição. O nome da farmácia tanto pode significar os líquidos coloridos dos grandes vidros, como o símbolo da aliança entre o céu e a terra, garantia de Deus de vida a todos. Segundo a Bíblia, Gênesis 9, 16: “Quando o arco-íris estiver nas nuvens, eu o verei e me lembrarei da aliança eterna: aliança de Deus com todos os seres vivos, com tudo o que vive sobre a terra”. O nome da farmácia pode então aludir à promessa, à proteção aos seres vivos, ao remédio à humanidade enferma. O tio de Epidólia informa a Manfredo: “Esteve aqui há quinze dias. Pediu umas pílulas anticoncepcionais e, em razão da minha estranheza, por sabe-la virgem, disse-me ter encontrado o homem que merecia o seu corpo”. Quem era o merecedor do corpo de Epidólia? Manfredo? Ou, o sangue fresco na peça íntima de Epidólia encontrada no hotel, era a prova da entrega de Epidólia a outro, o merecedor? E Pavão era pai ou amante? Ou os dois? Existe, nesse caso, o incesto representado? Manfredo pergunta ao tio sobre quem poderia saber do paradeiro da sobrinha, e a resposta do farmacêutico parece o único retrato que mais se aproxima da verdade sobre Epidólia: “Ela some e reaparece a cada experiência sentimental. Não resiste ao sortilégio do mar e a ele retorna sempre.”

Por fim a sétima jornada, nas docas onde Manfredo clama para que sua amada apareça. “A sua imagem crescia, tomava forma, quase adquirindo consistência. Perto e longe, a amada se perdia por detrás do casario.” A representação de Epidólia não se concretiza, não adquire consistência, não ganha forma, permanece fantasmagórica, perto e longe, como a memória, como o passado. O pulsar entre uma aparição e o sumiço é representado pelo som do clamor: “Começaram alto. Aos poucos, as vozes desciam de tom, transformando-se em soturno murmúrio, para de novo se altearem em lenta escala”. Um som fantasmagórico.

Manfredo encontra-se no “limite extremo da angústia”. “Apertou o ouvido com as mãos, enquanto o coro se distanciava, até desaparecer. Pirópolis recuara no tempo e no espaço, não mais havia mar.” O mar configurava-se também como espaço fantasmagórico, e

agora não mais existia. E o parque é o espaço onde inicia e termina o conto, fechando o círculo, Manfredo sempre estivera lá, ou o parque nunca o deixou. “O parque readquirira as dimensões antigas, Manfredo pisava uma cidade envelhecida”.

Completando a sensação de retorno ao começo, ao parque local do encontro e desencontro de Epidólia e o protagonista, a epígrafe, traz um sentido de transformação, leva à compreensão que agora o parque já não é mais o mesmo, nem Manfredo, e, nem o leitor.

O conto termina e a pergunta permanece, quem é Epidólia?

Possivelmente por essa impossibilidade de representação, Darcy Penteado tenha escolhido um desenho, um esboço em traço ligeiro e firme que insinua a presença de uma figura feminina mas não a define claramente. Leonor Fini⁶ é a artista que realizou o esboço de mulher que Penteado utilizou para compor a ilustração para o conto de Murilo Rubião. O que levou Penteado a escolher um esboço desta artista para compor a ilustração?

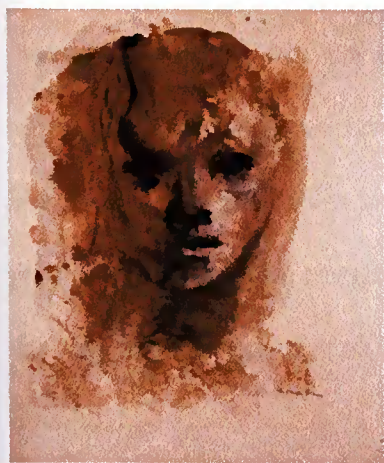
Talvez porque Fini desenvolve uma arte que declara sua recusa em aceitar o mundo definido pelo homem, sua pintura se transforma em instrumento de criação de um mundo definido pelos desejos femininos. Fini coloca a mulher no centro de suas composições, em seus trabalhos o masculino e o feminino são invariavelmente apresentados em uma confrontação sexual, porém o erotismo em sua obra é difuso na cena e não centralizado em uma imagem específica, em momento algum o corpo feminino se transforma em objeto. Darcy Penteado ao escolher uma obra de Fini, “juntando as místicas e imagísticas”, como ele mesmo diz, traz um novo olhar, ou quem sabe uma nova possibilidade de configuração à Epidólia. No conto, Manfredo busca desesperadamente pela mulher amada, objeto de desejo, é a mulher vista pelo olhar masculino, de Manfredo, do gerente do hotel, de Pavão, do pintor, do tio farmacêutico. Ao colocar a imagem de Leonor Fini junto ao conto, o ilustrador propõe

⁶ Leonor Fini nasceu em 1908 em Buenos Aires, Argentina, viveu em Trieste durante sua infância e chegou a Paris em 1936, onde entrou em contato com alguns artistas surrealistas, em especial Leonora Carrington. Leonor Fini ilustrou livros de Audibert, Cocteau, Mandiargues e Ponge, criou cenários para ópera, ballet e figurino para cinema e assim como Darcy Penteado também escreveu alguns livros. Leonor Fini e Darcy Penteado estiveram sempre envolvidos com o verbal e o não-verbal em suas obras.

ao leitor a imagem de Epidólia por um olhar feminino, de uma mulher frente aos seus anseios, medos, desejos.

A aura espectral em que Epidólia está envolta por todo conto, essa mulher que está entre o limiar da existência, que flameja uma luz, ora vibrante, ora escuridão, é a mulher que Leonor Fini tenta representar em suas obras. Uma mulher que ensaia um vôo próprio, que ainda está para ser configurada, e para isso é preciso desconstruir o que para ela foi configurado através do universo masculino. Essa mulher fantasmagórica que surge aos olhos masculinos, de desejos próprios, ainda sem configuração definida, que foge dos braços masculinos sem que ele perceba, esboça uma nova possibilidade de ver, através de olhos femininos, um mundo construído pelo masculino.

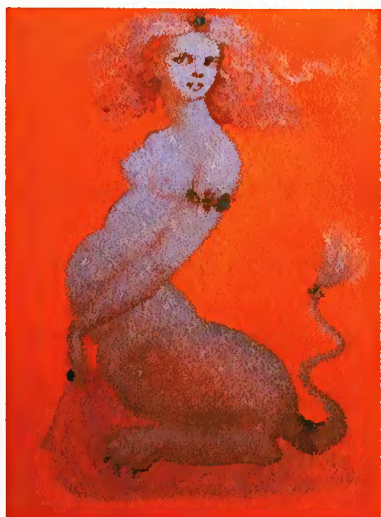
A arte de Leonor Fini oferece um olhar feminino no Surrealismo, onde as fantasias masculinas são abordadas através da visão do universo da mulher. Suas obras refletem a nova mulher que se desvencilha da sua posição de objeto sem contudo perder o erotismo e a feminilidade. Apresenta-se aqui algumas obras para ilustrar esse olhar da artista:



Visage, 1970
Aquarela sobre papel, 30,1 x 23,5 cm
Spaightwood Galleries



Portrait de Femmes, sd
Desenho sobre papel, 45 x 38 cm
Spaightwood Galleries



Ilia, 1974 p.a.

Litografia colorida, 75,4 x 55,5 cm

Spaightwood Galleries

As esfinges de Fini, das quais é conhecida assim como seus vampiros, colocam o paradoxo da mulher: sábia mas destrutiva, bonita mas inumana.

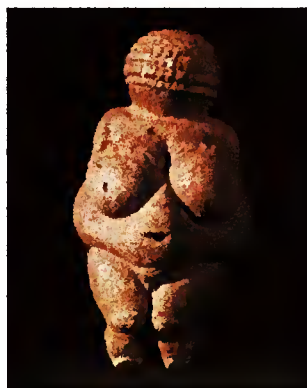
Sobre o desenho de Fini, Darcy Penteado desenhou dois círculos, um menor que envolve a cabeça e o busto da figura feminina e outro maior englobando do busto aos joelhos. O círculo maior contém três círculos concêntricos, e nos quatro espaços formados por eles o ilustrador inseriu palavras. A palavra terra está no centro sobre o órgão genital feminino, em torno do círculo central, que perpassa pelo quadril da figura feminina, a palavra mar. Sonho é a palavra que está no espaço que envolve os dois círculos centrais, e, no último, o ilustrador insere três palavras: céu, poesia e luz. No círculo menor, a palavra Epidólia.

Os círculos apresentam um traço que carrega a energia, o vigor do movimento. Traço livre, sem compromisso da representação de um círculo perfeito, que traz as marcas do gesto produtor, esboço com a textura de um *crayon* e de linha de espessura variada. A disposição das palavras nos círculos sugere um movimento orbital, algo que gire a partir de uma ordem cósmica.

Esses círculos sobre a figura feminina de Fini, causam um estranhamento, uma dificuldade de decifração. Entre o círculo menor e o maior existe uma área de intersecção, que perpassa pelo domínio do sonho e pelo da poesia, luz e céu. O que leva à leitura de que Epidólia apenas existe nessas órbitas, ou melhor dizendo, a representação de Epidólia só é

possível na esfera do sonho e da poesia. Ou, também que sendo fantasmagórica, espectral, Epidólia só é visível e representável na órbita do céu, da luz.

O círculo grande contém em seu centro um círculo que encerra a palavra terra e está sobre os genitais da figura feminina. Há aí, uma ligação com o sentido primeiro da feminilidade, que é ser terra para germinação da humanidade. Também uma alusão a Gaia, a mãe-terra da mitologia grega. Além disso, os dois círculos, o grande e o pequeno que sobrepõem a figura feminina, trazem a configuração de uma Vênus primitiva, paleolítica, evidenciada pelo ventre, o sentido seminal do feminino.

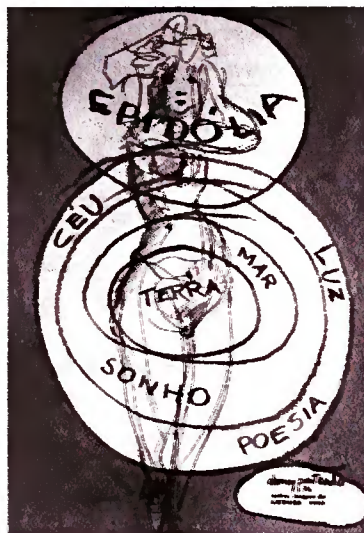
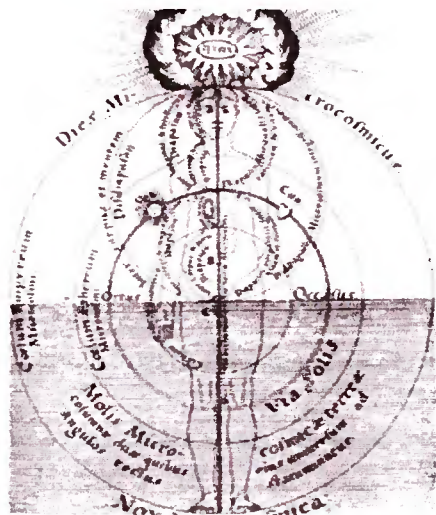


Vênus de Willendorf.
c. 15.000 – 10.000 a.C
Escultura em pedra, h12 cm
Museu de História Natural,
Viena

O espaço que envolve o círculo da terra é o do mar. O mar no conto, para Epidólia era o espaço de fuga e de encontro consigo mesma, é espaço de libertação. O mar está entre o que é material (terra) e o que não é (sonho), nos círculos concêntricos da ilustração.

Apesar de se encontrar caminhos para a decifração da imagem, o estranhamento que os círculos proporcionam não se esvai. Por que Darcy Penteado escolheu traçar sobre a figura feminina, esboçada por Fini, os círculos concêntricos? Onde o leitor poderia já ter visto uma imagem similar a esta? Que relação intertextual Penteado propõe ao traçar os círculos sobre a imagem de Fini?

Na tentativa de solucionar essas questões, encontrou-se uma imagem de R. Fludd⁷. Os círculos concêntricos sobre a figura humana condensam a idéia de que o homem carrega em si todos os elementos do cosmo, ou seja um microcosmo constituído tal qual o macrocosmo. Portanto, o homem, o microcosmos, é também um macrocosmos, pois leva dentro de si um universo pequeno, mas completo.



Essa idéia de que o cosmos está contido no homem, está ligada com a de que o cosmos constitui-se de quatro elementos básicos: fogo, água, ar e terra. C. G. Jung faz alusão a estas antigas classificações e dá como princípios ativos e masculinos o fogo e o ar e, como passivos e femininos a água e a terra.

Então, ao relacionar-se a imagem do homem como microcosmos e os círculos concêntricos da ilustração de Darcy Penteado, pode-se inferir que há alguma relação, uma intertextualidade entre ambos. Na ilustração os quatro elementos estão de certo modo representados: terra no círculo central, mar representando o elemento água, sonho representando o elemento ar, e, céu, poesia e luz representando o elemento fogo. Se terra e água, segundo Jung, representam elementos passivos e femininos, na ilustração estão

⁷ O homem como microcosmos de FLUDD, Robert, in *Ultriusque Cosmi Historia*, 1617. A figura abrange todos os aspectos do micro e macrocosmos, combinando as potencialidades sombrias da Terra com as luminosas do céu, afinadas com harmonias musicais universais como um monocórdio estendido da Terra ao céu.

demarcando o sexo e o quadril femininos, também se ar e fogo representam o princípio ativo e o masculino, só as duas órbitas, mais etéreas perpassam pelo círculo menor onde está a palavra Epidólia.

Um quinto elemento, o éter, a quinta essência, um elemento puramente espiritual, ou o espírito universal, anima mundi, é buscado pelos alquimistas, que acreditavam que juntamente com os quatro elementos gerava o todo, a unidade, o cosmos.

Retornando à ilustração de Penteado, o círculo menor, que envolve o tórax e a cabeça da figura feminina e que traz o nome Epidólia, poderia estar aludindo ao quinto elemento. O elemento que traria a chave para todas as questões, que se supõe existir, porém nunca é alcançado pelo homem. Epidólia, por todo o conto, apresenta uma imagem etérea, fantasmagórica, nunca alcançada por Manfredo e, também pelo leitor.

O microcosmos representado por Manfredo em sua busca desesperada por Epidólia, configura o macrocosmos em que estamos inseridos a partir da modernidade: um universo fantasmagórico, fragmentado, contraditório, onde passado e presente, o velho e o novo, convivem simultaneamente em um espaço de dimensões e horizontes não claramente definidos.

Há ainda, outro elemento da ilustração a ser considerado: o fundo cinza médio em contraposição com os círculos cujo fundo é branco. Esses círculos brancos sobre o fundo cinza, reiteram a idéia de jogo de desvelamento que existe no conto. O ilustrador revela também, e oferece caminho para o leitor desvendar sua imagem, a quem pertence o desenho da figura feminina. Do lado direito abaixo há uma elipse feita de uma marca gestual, tal como os círculos sobre a figura feminina, dentro da elipse, sobre fundo branco, o ilustrador assina a ilustração do seguinte modo: Darcy Penteado 76 sobre imagem de Leonor Fini. O fundo cinza coloca Epidólia em um espaço indefinido, trazendo o mesmo enigma e estranhamento do conto em relação ao espaço, assim como a figura feminina, os círculos sobre ela oferecem ao

leitor o mesmo enigma do conto: Quem é Epidólia? Uma alucinação, um sonho, a mulher idealizada, a mulher inatingível porque inexistente, objeto de desejo, um fantasma, uma representação do feminino que se desfaz através dos olhos masculinos, a virgem, a devassa, a caça, a caçadora? Ou tudo isso? Microcosmos que traz em si um universo inteiro, o universo feminino.



UM TRAJETO DE LEITURA ENTRE O COLECIONADOR DE LÁGRIMAS DE ILDEU BRANDÃO E A ILUSTRAÇÃO DE DARCY PENTEADO

O COLECIONADOR DE LÁGRIMAS Ildeu Brandão

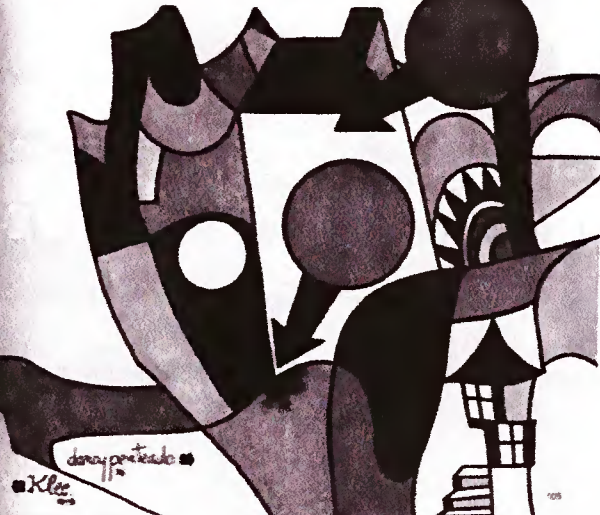
É interessante a coleção de lágrimas do professor de antropologia. Tem três exemplares, colhidos de cinco anos para cá. As lágrimas são expostas em caixas de vidro, numa mesa de granito e cada uma é coberta por uma redoma de cristal de Bóhemia, todas conservando a forma e o brilho peculiares. Ele iniciou a coleção por brincadeiras, colando lágrimas do bico de um bico de tinta preto e agora é um colecionador apaixonado. Apreciando o lacrimejamento que a fumaça do um cigarro me proporciona, fez uma demonstração do seu trabalho. Colhe a lágrima com uma pinça de pontas delicadas e deposita numa saia

de prata contendo o mesmo líquido, nele a lágrima em todos os sentidos com delicadezas e movimentos, me transformando numa lágrima à medida e a coloco na concavidade do granito. Passado algum tempo o mesmo ocorre para o fundo da concavidade e forma um bico para a lágrima, que ali fica boiando, tal como bico de um olho. De todas as coisas que tenho visto, esta foi a mais estranha e uma das mais bonitas. A peça mais valiosa é uma lágrima recente de um antigo que ele encontrou justo à base do nariz de um velho barbaresco e com uma felleidade conseguiu colher intacta (foi a única que chegou lá intacta). E da mesma maneira, o tem um bico de cristal, diferente

de do brilho mais ou menos comum a todas as outras da coleção e que transmite uma sensação de distância por sobre as coisas. O professor faz questão de que todos saibam que não há mercedor em sua coleção e eu notei essa preocupação pelas explicações que me deu sobre uma lágrima proveniente de gingalhos de radiação. Ele fez um teste e alguns fizes em comprar a coleção. Quando um colecionador lhe pediu que prestasse atenção à sua coleção, chegou a perder a cabeça e respondeu com palavras. A recusa fez o colecionador chegar de frustração e uma de suas lágrimas caiu na segunda fila, brilhando como uma moeda nova. Notei a falta de uma

lágrima da dona na coleção e a recusa. Recusou-se a dar. Havia por ali uma lágrima antiga, descolada e presa dentro de um vidro de vidro e que chorou de tristeza quando a gente de vidro e gente de vidro. Um famoso filósofo a trouxe em ambas as faces, com uma palavra, depois de também filosoficamente e depois de também por peça e depois de todas as peças. Quando se sentiu de sofrer a lágrima era forte, não conseguia lidar na mente de gente. Ao me despedir, ele me deu uma lágrima, ficando apenas comendo, fazendo meu descontentamento e me confortando que ele estava bem sendo próximo a um sentimento de culpa. E que há lágrimas amargas ali, mas cada uma reverteu a esta, como por exemplo a mais

e a terceira, que o fazem discutir de seu direito de conservá-las vivas e como tanto a sua falta de dor. Já chegou a sofrer com suas desatenções, brincando de mímica em que dizem e cantam. Esteve quase desistindo a coleção, e depois de tudo se mudou e ficou mais perto e entretanto não e se não conseguiu deixar de substituir o mais das concavidades, que até mudando a direção e brilho das lágrimas, também engloba a mudança constante. — e não tomamos mais de algar para tanto porque que podemos acabar. Mas pouco tempo não conseguiu colher uma lágrima fácil de pegar e acabou retornando a por causa de tremor de mão. Não sabe como vai acabar tanto aquilo e esta demonstração.



O título do conto de Ildeu Brandão, *O Colecionador de Lágrimas*, faz com que o leitor crie uma primeira projeção acerca do que trata o conto. Sugere, a primeira vista, ser uma metáfora para falar de sofrimento, mas nas três primeiras frases que sucedem o título, o leitor percebe que não é uma metáfora, e que se trata de alguém que tem literalmente uma coleção de lágrimas. Mas como alguém pode colecionar lágrimas? Elas não evaporam? Por que alguém colecionaria lágrimas? Com que interesse? Estas certamente são algumas das perguntas que o leitor faz ao perceber o título não mais como metáfora, mas em seu sentido literal.

O estranhamento causado por esta constatação é previsto pelo autor que imediatamente a seguir passa a descrever como e onde são recolhidas e acondicionadas as lágrimas, e também logo na primeira linha apresenta o colecionador por sua profissão, antropólogo, para já, de certo modo, tornar razoável o interesse de se colecionar objeto tão inusitado. A descrição da técnica de colher a lágrima com os instrumentos necessários, cuidados e habilidade, assim como o local, onde são acondicionadas, traz ao leitor um convencimento da possibilidade de se colecionar tal objeto. O estranhamento permanece, mas o leitor se deixa levar pelo jogo de convencimento, que as descrições oferecem, para seguir o texto.

“A peça mais valiosa é uma lágrima recente de dor antiga”... A descrição de tamanho e brilho em comparação com outras peças, tal como se faz para objetos colecionados ampliam a sensação exclamativa que começa a surgir no leitor. Como tratar como objeto de coleção algo tão fluido como a lágrima? A lágrima é, talvez, a representação mais material dos sentimentos, e o professor de antropologia coleciona, na verdade, esses sentimentos humanos, o que torna a sua coleção mais extraordinária.

A idéia da lágrima como representação material do sentimento põe em discussão a questão da representação daquilo que, de certo modo, não tem como se materializar. Ou melhor, que não tem forma definida, porque é abstrata e subjetiva. E, é nesse ponto que se supõe ter o leitor Darcy Penteado se apoiado para escolher Paul Klee (1879-1940) para compor a ilustração.

Paul Klee, em *Confissão Criadora* (2001), abre seu texto com a frase “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Esta é a frase mais conhecida de Klee e que vem à tona sempre que se pensa na questão da representação e, Darcy Penteado, certamente, lembrou-se dela para associar o conto a Klee.

As lágrimas da coleção representam sentimentos variados: de birra, de dor antiga, de gargalhadas sadias, de frustração. O conteúdo das lágrimas é que fazem delas mais ou menos importantes dentro da coleção. A manutenção da lágrima dentro da redoma faz com que esses sentimentos se cristalizem, ou melhor se aprisionem. “Lágrimas terríveis” que representam causas que o colecionador nunca revelou a ninguém, fazem com que duvide “do seu direito de conservá-las vivas e com toda sua força de dor”. O colecionador, sabedor das causas de cada uma das lágrimas de sua coleção, confia ao narrador que “já chegou a sonhar com elas desesperadas, bracejando o muco em que bóiam e cintilam”, e que já pensou em destruir a coleção.

A perturbação do colecionador amplia a sensação de estranhamento do leitor. A lágrima imantada de energia de uma emoção representa esse sentimento e o torna vivo? A emoção vivida continua viva dentro da lágrima? Para o colecionador, toda a emoção vivida está represada na lágrima e isso é o que o fascina e que o perturba ao mesmo tempo.

A representação da emoção, sua apreensão em uma forma ou objeto, é o tema do conto. O conto, com a simplicidade, que é característica do estilo do autor, trata com maestria

da questão da representação. A fala de José J. Veiga⁸ sobre o colega escritor esclarece o estilo de Ildeu Brandão: “...acho que atingiu aquele nível de linguagem em que se pode fingir simplicidade dentro da sofisticação – o que só consegue depois de muito exercício”.

Ildeu Brandão com uma história realista fantástica traz à baila a questão da representação, de modo a levar o leitor a perceber a questão com todas as nuances e sutilezas que o tema requer. Com isso, traz à reflexão a problemática da arte Moderna e Contemporânea que após a libertação de uma representação mimética - de uma *mimesis* substancial, que representava a verossimilhança de um objeto –, se coloca frente ao dilema de “tornar visível” o que não tem forma substancial.

Como já foi dito, certamente Darcy Penteado escolheu Paul Klee, para compor sua ilustração, pela importância que o pintor teve no cenário do Modernismo quanto às discussões sobre a problemática da representação. Günter Regel em prefácio intitulado “O fenômeno Paul Klee”, para o livro *Sobre a Arte moderna e outros ensaios* de Paul Klee, fala sobre a visão do pintor quanto à representação:

Klee não queria, expressamente, que a renúncia à reprodução dos objetos visíveis fosse entendida como negação da realidade. O objeto da imagem era, para ele, apenas um entre muitos componentes da forma, dos quais poderia servir-se como “meio transportador” para o que queria dizer e expressar. Quando todas as possibilidades expressivas de cada um desses componentes em particular eram exploradas – tais eram suas considerações, que relacionava estreitamente com suas pesquisas plásticas –, tinha que ser possível, quando fosse o caso, renunciar à apresentação do objeto. Por outro lado, ele não via nenhum motivo plausível para evitar, de início, o objeto, ainda mais quando este pudesse prestar um bom serviço para a realização de uma determinada expressão. Portanto Klee nunca foi um pintor puramente abstrato, como pode ser dito talvez a respeito de Kandinsky, ora usava o objeto da imagem, ora renunciava a isso, de acordo com o que queria dizer e tornar visível (REGEL, G., apud KLEE, 2001, p.35e36).

⁸ No início da revista *Status*, um espaço foi dedicado a oferecer algumas informações biográficas dos autores dos contos. No espaço dedicado a Ildeu Brandão, além de seus dados biográficos ofereceu ao leitor uma concisa visão crítica de sua obra.



A sensação de movimento decadente que *Mit der Sinken* , fornece ao leitor/espectador, assim como o estranhamento pela existência da figura central , o círculo/seta, causam um enredamento do olhar do leitor. É uma sedução através dos elementos formais da obra, que conduzem o olho do espectador, fazendo-o tatear por todo o campo plástico. Para Klee, “o movimento é a base do devir”, e “a obra pictórica surge a partir do movimento, é ela mesma movimento fixado e percebida em movimento (os músculos oculares)”(KLEE, 2001, p.45-47).

A intencionalidade de mimetizar a obra de Klee evidencia-se ao se observar a imagem construída por Penteadado na página da direita onde o ilustrador espelha a obra de Klee em sua forma, entretanto altera de novo os tons de cinza, não tendo equivalência tonal nem com a obra original nem com a cópia em desenho da página da direita. A técnica empregada também já é outra, se na página da esquerda a pintura de Klee é mimetizada através da transposição de técnica gráfica, da pintura para o desenho, agora, na página da direita a técnica também é de novo transposta, do desenho para a pintura, aparentemente, em aguada de nanquim. Penteadado interfere na imagem da página da direita acrescentando o círculo com a seta por mais três vezes: um primeiro ainda sobrepondo a imagem em tom de cinza, o círculo, e a seta em preto, e duas outras formas idênticas dispostas acima formando uma sequência de ordenação irregular em preto.



O leitor da Revista Status é orientado pelo ilustrador quanto à leitura que deve efetuar através do modo como a imagem é assinada: na parte inferior da ilustração, ao centro, uma seta indica que a obra da esquerda pertence à Klee e traz a data (1919) da obra original e logo acima Darcy Penteado assina e também data (1976) a imagem da direita. O ilustrador oferece o trajeto de leitura da imagem que produziu, explicitando ao leitor a intertextualidade com a obra do pintor suíço.

Já se encontrou no conto de Ildeu Brandão a marca que possivelmente o leitor Darcy Penteado ancorou sua escolha por Paul Klee para compor sua ilustração: “tornar visível” o invisível. Agora, por que dentre tantas obras do artista o ilustrador escolheu *Mit Der Sinken*? Pelo título? Pela imagem central do círculo vermelho e a seta preta? Imagina-se que pelos dois motivos e possivelmente por outros tantos que essa leitura não possa ter alcançado. O título da obra indica uma decadência que é evidente na forma que mais chama a atenção na obra: o círculo vermelho com a seta preta. Penteado pode ter ligado a forma do círculo com as concavidades que o colecionador acondicionava as lágrimas e a seta com a sensação descendente pode ter sido ligado com a queda da lágrima e o estado emocional de quem chora.

Para onde a seta indica há um ponto de tensão na obra que faz com que o olho do espectador se prenda nessa tensão. Para equilibrar a composição e segurar o olhar do espectador na obra, uma seta contrária, ascendente é habilmente colocada por Klee, à esquerda no formato de um telhado. O jogo entre a forma descendente e a ascendente amplia a tensão ao centro da obra. Esta tensão existente na obra pode, também ter sido o índice que levou Darcy Penteado elegê-la para compor a ilustração. A tensão da obra relaciona-se com a tensão das lágrimas do conto.



Os três círculos, com as setas que Penteadó acrescenta, formam juntamente com a forma descendente da obra e uma circunferência branca ao lado uma seqüência de círculos que remetem às lágrimas e as concavidades da pedra onde a coleção é acondicionada. As setas vão mudando de direção: o círculo/seta que sobrepõe a imagem aponta para o círculo branco, a figura que se repete logo acima aponta para o texto e a que está acima aponta com a seta já na horizontal para o título do conto e o nome do autor.

Esses círculos/setas fazem a ligação entre texto e imagem de modo mais explícito. Apontam para a questão de tornar visível o que não tem configuração, levando o leitor a perceber que o texto estético tanto verbal quanto não-verbal é que podem fornecer essa visualização.

Por que Penteadó apresenta a imagem da página da direita em espelhamento em relação à obra mimetizada da página da esquerda? O que pretende trazer ao leitor com esta imagem? Percebe-se que o ilustrador pretende trazer a discussão da representação. Ao mimetizar a obra de Paul Klee, mas já a tornando diferente na transposição de técnica e cor, Penteadó apresenta a impossibilidade da *mimesis* substancial, porque apesar da materialidade da obra, sua multissemia a dilata em outros modos de ver. Ao criar, na página da direita, uma outra cópia agora espelhada, reafirma a complexidade de se reproduzir o visível, a cópia

invertida altera o modo de ver, configurando-se em a cópia da cópia, cada uma delas é diferente da original contudo trazem-na em si.

Outra possibilidade de se encontrar a razão para Darcy Penteado ter escolhido uma obra de Paul Klee para compor a ilustração de Ildeu Brandão pode estar na afinidade estilística dos dois autores. Melhor explicando, o pintor Klee, assim como o escritor Ildeu Brandão, buscam uma economia que denota conhecimento profundo da linguagem levando-os a disfarçar a sofisticação da linguagem com ares de simplicidade quase infantil.

Paul Klee criou um sistema de signos minuciosos e diáfanos que são metáforas poéticas, símbolos que revelam um universo de sonho, a profundidade do psiquismo humano, a experiência interna que não é visível. Então, o professor de antropologia, colecionador de lágrimas, com sua coleção, de certo modo, não cria signos minuciosos e diáfanos, não oferece ao leitor uma metáfora poética do sofrimento humano? Sim, o colecionador de Ildeu Brandão, torna visível, através de sua coleção, um universo interior humano, de emoções variadas, e expõe esse universo como objetos de valor, em redomas. Portanto o título do conto, *O Colecionador de Lágrimas*, que num primeiro momento oferece ao leitor a projeção que deva ser uma metáfora e que num segundo momento, o leitor reajusta sua projeção por perceber o sentido literal do título, num terceiro e último momento percebe que o título traz tanto o sentido literal quanto o metafórico.

Paul Klee adentrou, deliberadamente, a explorar o inconsciente humano e buscou transmutar as sensações para uma linguagem da qual possuía grande domínio, Ildeu Brandão, apresenta em seu conto, um personagem que anseia desvendar o universo interior do ser humano, ao ponto de se transformar em um colecionador de objeto inusitado, ambos, pintor e escritor, anseiam a mesma meta: tornar visível através da metáfora poética. A música de Gilberto Gil define a busca do artista: “uma meta existe para ser um alvo/ Mas quando o poeta diz meta/ Pode estar querendo dizer inatingível”.

CAPÍTULO III

O CONJUNTO DAS ILUSTRAÇÕES: UM PROJETO GRÁFICO E CONCEITUAL.



No capítulo anterior buscou-se o possível trajeto de leitura de Darcy Penteado para a produção das ilustrações. A princípio parecia impossível traçar o caminho que um leitor possa ter trilhado, pois muitas são as variáveis que concorrem para definir um trajeto de leitura, por ser um ato privado da consciência e ao mesmo tempo inscrito em um tempo e um lugar, segundo Chartier (1998); por um lado, o ato de leitura é totalmente subjetivo, individual, por outro é balizado por convenções, tipologias, pelo olhar de um tempo/espço. Recompôr o tempo da produção pode auxiliar para encontrar as permanências, o modo de ver, o estilo. Contudo, por mais que se tente recompôr o tempo da produção do texto a ser lido, o leitor atual não se desvencilhará das suas lentes do presente. Entretanto, reconstituir o horizonte de leitura de expectativa do leitor, pode auxiliar o leitor atual a se aproximar mais do possível olhar do leitor do tempo da produção.

O que se almejou fazer, ao buscar a possível trajetória do leitor/ilustrador, foi encontrar as marcas, os espaços de certezas entre o conto e a ilustração evidenciados pela produção imagética de Penteado, e, está claro, que os vazios, os espaços de indeterminação do texto verbal foram preenchidos pelo leitor atual (a pesquisadora) através de seu repertório e imantado pelo olhar de seu tempo. As ilustrações trazem o olhar de Darcy Penteado sobre o texto lido, são materializações da interpretação do ilustrador. São as ilustrações que demarcam a trajetória do leitor Darcy Penteado.

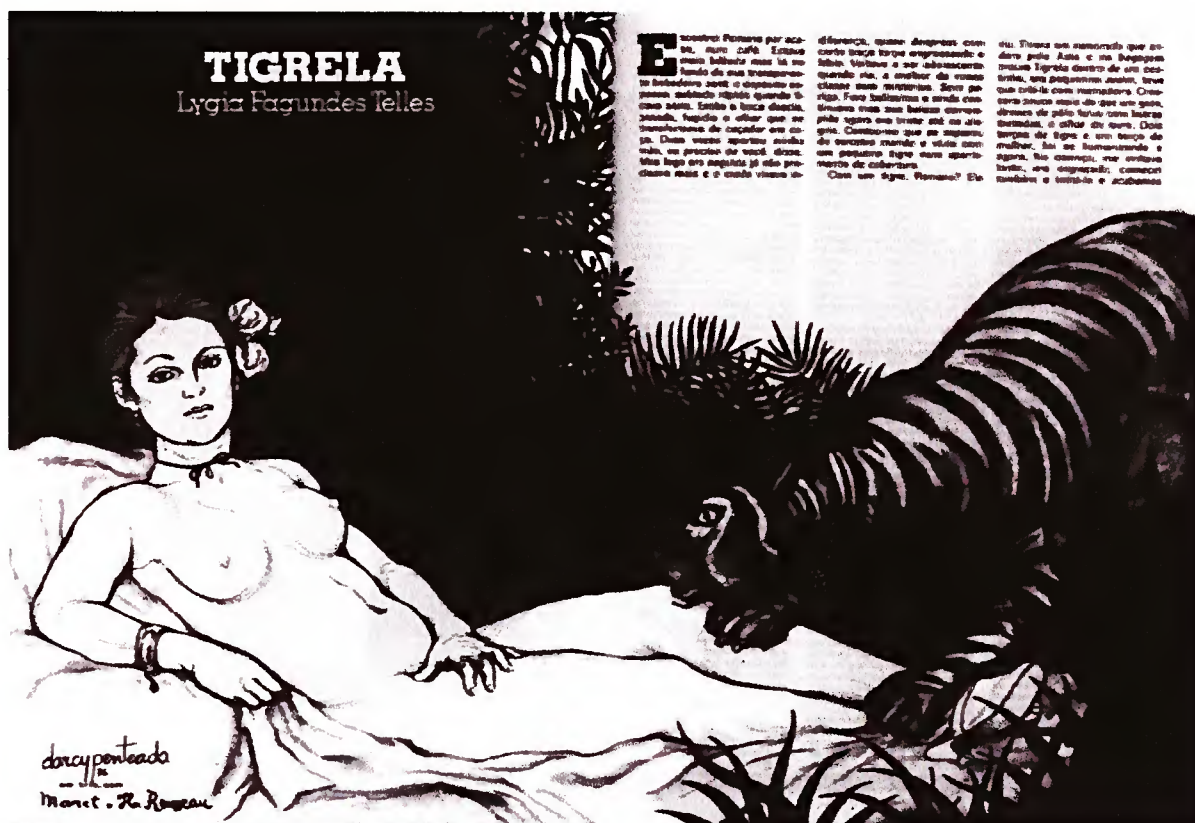
Não se pretendeu aqui, ao ler os contos, fazer uma leitura crítica ou formal dos textos. Intentou-se encontrar no ir e vir da leitura, nas projeções confirmadas ou não, os índices que possivelmente levaram o leitor/ilustrador a escolher essa imagem e não aquela, para construir suas ilustrações. A leitura das ilustrações junto aos textos que ilustram foram o objeto da pesquisa.

Ao encontrar-se os espaços de certezas entre o conto e a ilustração, observou-se que Penteado, ao utilizar fragmentos de obras de arte para a composição das ilustrações, modifica

o conteúdo semântico através da adição e supressão de semas, o que ocorreu nas ilustrações, agora retomadas.



Na ilustração do conto de Sérgio Santana, *Conto(Não Conto)*, extrai da obra de Chagall, *O Negociante de Gado* apenas “o homem com a carroça e o cavalo”, a supressão de semas existentes na obra original descontextualiza os elementos recortados e os transpõe para um outro contexto textual, que por sua vez, ganha outro significado, agora atualizado através da intersecção com o conto. Apesar de retirado de seu texto original, o fragmento carrega o sema original e o atualizado. O mesmo acontece com a obra do mesmo pintor *A Queda do Anjo*, que apenas o anjo, o violino, parte do homem e o relógio são recortados e o restante da obra é suprimido. Os conteúdos semânticos dos elementos são metaforicamente transpostos para um espaço de intersecção formado entre os elementos recortados das obras e o conto. A adição de elementos como a cobra, o esqueleto, os vermes, os postes, os fios oferecem ao leitor da ilustração pontos de ancoragem. O leitor reconhece esses elementos adicionados como referências que necessita para ligar o texto e a imagem configurando-se em uma outra intersecção entre a ilustração e o conto.



Essas coisas Penares por acaso, mas café. Então mais belhica mas lá no fundo de sua transparência belhica está o coração apertado, adusto, rígido quando o corpo dela. Então a boca desce, desce, fagelha o olhar que se transforma de caçar para o caça. Duma vez aperta o corpo dela, os braços de você, dela, sua boca em seguida já não precisa mais e o corpo vibra de

diferença, entre desgras com certo traço forte expressando o felino. Voltava a se abanar quando via, a mulher da mesma classe mas diferente. Sem perceber, Fato belhica e anda com simpatia mas sua boca sempre põe agora em frente a ela a língua. Constatava que ao mesmo de certos mandos e vicia com um posturo ligeira para o aperto morto da colararia.

Com um tigre, Penares? Ela

ou. Tinha um namorado que se dava pelo Anjo e na bagagem tinha Tigre dentro de um colarinho, um príncipe assim, teve que trilha com namorada. Cresceu sempre mais do que um gato, desce de péto favela com laços desce, o olhar de tigre. Dote tempo de tigre e um tempo de mulher, foi se transformando e agora, no começo, era ovelha brava, era desgrasado, cometeu muitos e muitos e acabou

Na imagem produzida por Penteado para o conto Tigreela de Lygia Fagundes Telles, o mesmo acontece quanto à adição e supressão de semas. Da obra de Manet, *Olympia*, o ilustrador recortou a Olympia e parte da cama em que está recostada. Adicionou o tigre no lugar do gato. O tigre foi extraído da obra *Exploradores Atacados por um Tigre*, de Henri Rousseau, assim como a ramagem que faz fundo e primeiro plano na ilustração. Darcy Penteado adicionou de próprio punho o colar de âmbar no pescoço do animal, transformando o tigre em Tigreela. Ao adicionar e suprimir semas, o ilustrador transporta o leitor a um espaço metafórico e oferece desvios poéticos que ampliam as possibilidades de leitura tanto do conto quanto da própria ilustração. A ambigüidade marca a produção das imagens de Penteado para a revista *Status*.

Pode-se verificar o mesmo tipo de recurso na imagem para o conto de João Antonio, *Joãozinho da Babilônia*, o corpo feminino nu recortado da obra de Henri Matisse, *Nu Vermelho*, e a adição do leão de Cranach. Penteado acrescentou de próprio punho o cenário de

Rio de Janeiro, o Rio noturno e marginal descrito pelo conto.



As duas últimas ilustrações, a de Tigrela e de Joãozinho da Babilônia, apesar de ilustrarem contos tão diversos, apresentam uma mesma estrutura. Ambas apresentam uma figura feminina, deitada olhando para frente de modo firme e sensual e sobre elas as patas de um animal feroz um tigre e um leão alado, respectivamente. Os cenários, apesar de parecerem bem diferentes, ambos tratam da selva e da escuridão, um a selva advinda de um universo onírico, a outra de uma selva urbana, noturna, a representação de um sub-mundo quase como um pesadelo. Apesar de terem uma mesma estrutura na composição, falam de coisas opostas. A ilustração de *Tigrela* apresenta uma mulher que olha “com olho de fenda” e assume a sua porção fera; já na ilustração para *Joãozinho da Babilônia*, a mulher é representada, através do erotismo da imagem, como objeto vitima da violência masculina.

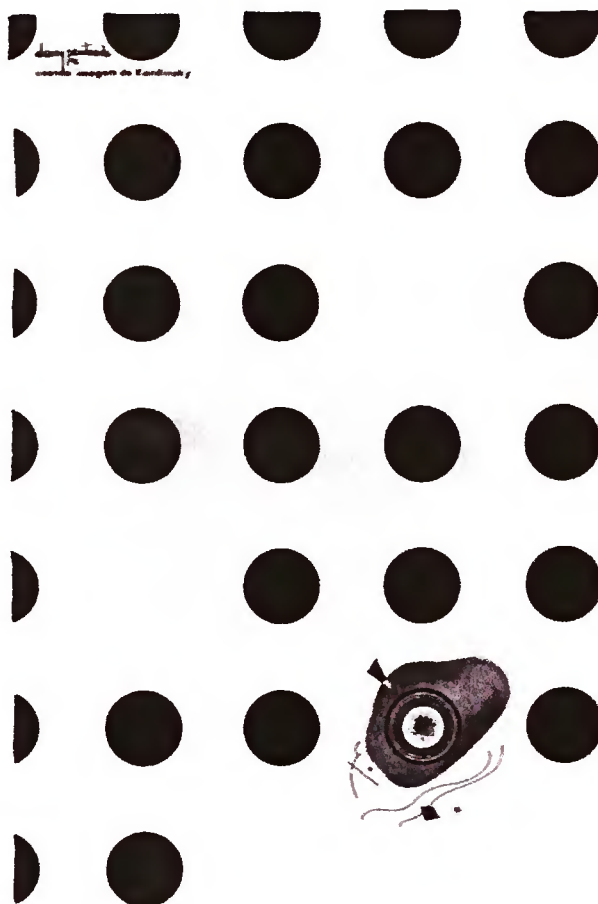


A charge da capa também é constituída através da adição e supressão de semas. Da imagem *Múmia de um Chefe Coroado*, de Debret, é suprimido o animal onde o chefe apóia a mão direita e em seu lugar é adicionado um livro de programações de televisão. Penteado adiciona ainda uma televisão, que através da luz, percebe-se acesa. Além da iluminação, as cores também foram adicionadas: o cocar e as insígnias ganham as cores vermelha e azul, uma clara alusão às cores da bandeira americana, revelando assim, também pelo uso cor o imperialismo cultural a que se esta sendo submetido.

Através desses exemplos, percebe-se que Darcy Penteado lançou mão de uma estratégia para ilustrar os textos. Criar metáforas gráficas: ao mesmo tempo que é uma condensação no plano da expressão é um deslocamento, um desvio, no plano do conteúdo.

Quanto à adição e supressão de semas, na ilustração para o *Elo Partido*, de Otto Lara Rezende, Penteado utiliza-se de outra estratégia: ao invés de recortar fragmentos de uma ou duas obras, recorta imagens que representam fases do pintor Kandinsky em seu processo para

chegar ao Abstracionismo, e compõe a partir de uma multiplicidade de obras do próprio pintor. O leitor bem repertoriado reconhece na ilustração as fases do pintor russo, porém não encontra de imediato uma ou poucas obras que tenham sido recortadas. O que é transposto à ilustração é o próprio processo do artista para chegar ao Abstracionismo, o que se conclui que essa transposição advém de uma multi-intertextualidade, de textos imagéticos produzidos no correr de uma carreira artística.

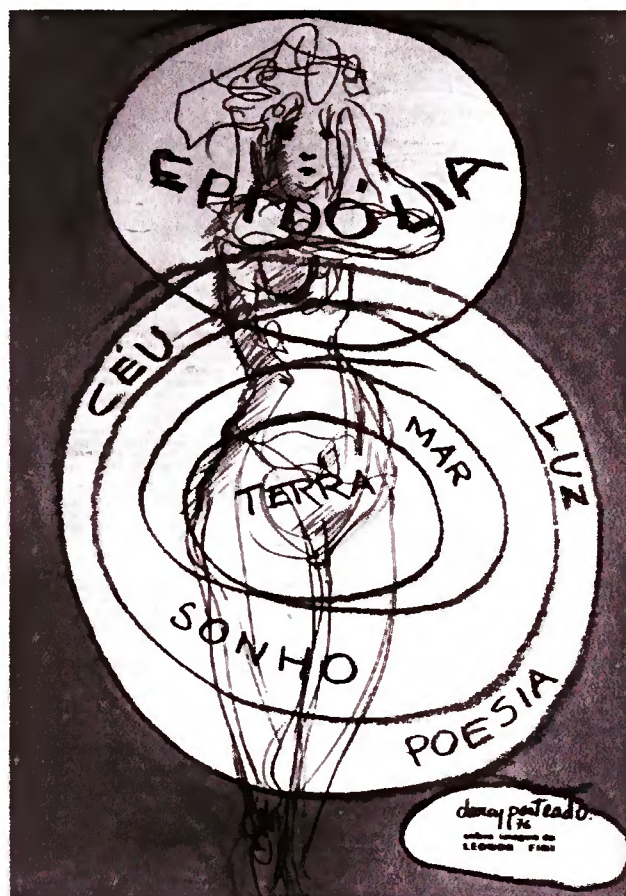


A ilustração de Darcy Penteado para *Elo Partido* é um exemplo magnífico de como o ilustrador representa o clima e estrutura do conto, causando ao leitor a mesma sensação de estranhamento que se tem ao ler o conto. A seqüência de círculos pretos representando a rotina de atos automáticos que se realiza cotidianamente e a ausência de alguns círculos enunciando os lapsos, os brancos oferecem ao leitor a mesma sensação de desconforto do

personagem do conto. É interessante notar como esta ilustração que não é figurativa, está atrelada à lógica verbal. A sequência de círculos pressupõe uma linearidade, tal como o conto onde os lapsos aparecem gradativamente a romper a estabilidade confortável da rotina até a complicação ou estranhamento maior que resultará em uma transformação: a malha de bolinhas se extingue.

A título de exemplificação, também a ilustração para *Conto(Não Conto)* traz em sua estrutura e não só no tema a sua relação com o texto verbal. Observa-se de imediato, ao olhar para as duas páginas que compõem a ilustração uma sintonia com a antítese do título do conto. Na página da esquerda, a imagem preenche mais a parte inferior e é contraposta por um espaço branco na parte superior, já na página da direita há uma inversão, agora a parte superior da página está preenchida com imagem e a inferior é uma grande área branca, onde começa o conto. A inversão ainda é ratificada pela imagem de ponta cabeça na segunda página. A tensão existente entre o sentido da carroça e o sentido dos vermes também está estruturada para lidar com a oposição vida e morte. Esta mesma tensão se observa na construção invertida da página da esquerda em relação a da direita: é um ser-não-ser (um conto, uma existência), uma vida e morte. Os fios dos postes atravessam as áreas brancas, no conto os fios atravessam o silêncio, são também corpos estranhos dentro daquele universo. Nota-se os fios atravessando a linha que divide os espaços negativos e positivos da ilustração. Os fios tecem uma trama entre o ser e o não-ser, entre a vida e a morte, entre o silêncio e o barulho, no limiar entre o aqui e o lado de lá.

A ilustração para o conto *Epidólia*, de Murilo Rubião, é tramada para oferecer ao leitor o mesmo estranhamento que o conto. O jogo de desvelamento da personagem Epidólia, num pulsar entre um aparecimento e um desaparecimento é instaurado por Penteadó na composição da ilustração. A dificuldade que o leitor encontra para desvendar o texto verbal está presente na ilustração.



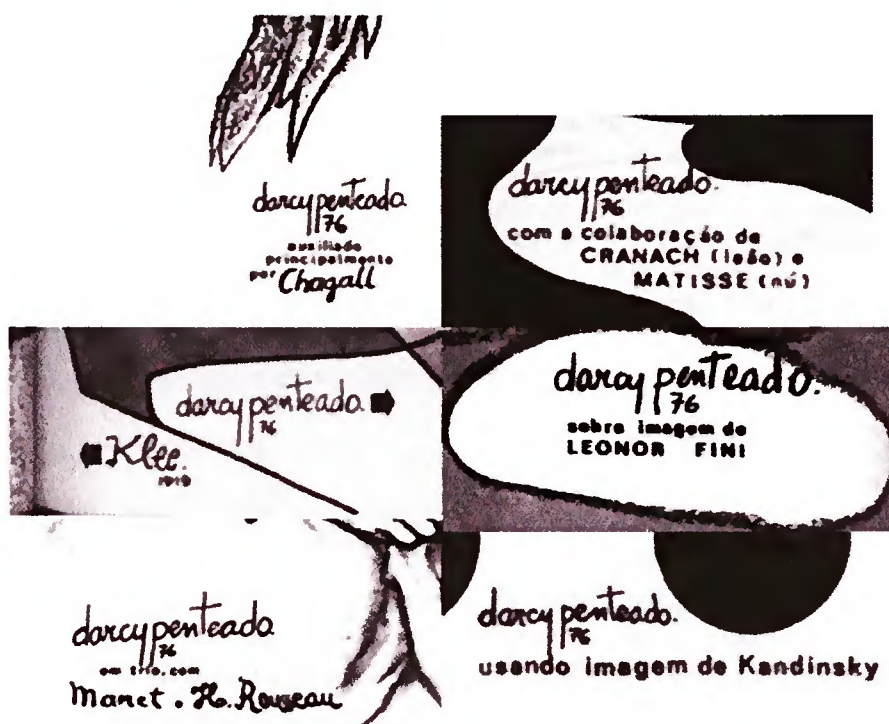
Essa , talvez seja a marca predominante do trabalho de Darcy Penteadó para a revista *Status*, as ilustrações não são meras reproduções em imagens de uma cena do texto verbal, são imagens-síntese de uma leitura competente. As imagens estão em consonância com o clima e estrutura dos contos. A escolha dos artistas e obras, para extrair fragmentos para a composição das ilustrações, evidencia a sensibilidade do artista plástico Darcy Penteadó, na identificação das afinidades “místicas e imagísticas” entre conto e obra de arte. Essas afinidades de que fala Penteadó, são afinidades eletivas provenientes de um bom repertório, recuperam o passado de forma crítica, através de cortes sincrônicos, trazendo os fragmentos do passado para iluminar o presente.

O conjunto de ilustrações de Penteadó para revista *Status*, tem elementos em comum, as imagens formam um conjunto com algumas permanências. Todas as ilustrações recortam fragmentos de obras de arte e são *collages*; todas, exceto a charge da capa, são produzidas em

branco, preto e escala de cinzas; elementos gráficos como retículas são utilizados, ou seja, há uma transposição de técnica gráfica entre as imagens recortadas das obras e as ilustrações.

As permanências são marcas onde o leitor também pode se apoiar para que no ato de leitura, perceba a produção das imagens inseridas dentro de um projeto gráfico com uma unidade de técnica e de visão de mundo. A qualidade gráfica das imagens funciona como atrativo para a leitura, servindo, assim, um dos quesitos que uma ilustração deve preencher, contudo é o estranhamento que as imagens proporcionam que aciona o olhar crítico do leitor bem repertoriado.

Todas as imagens são assinadas por Darcy Penteado juntamente com a citação dos autores que “colaboraram” com a criação através de fragmentos de suas obras. Essas citações indicam ao leitor a trajetória intertextual que deve percorrer para instaurar o significado, e se transformam em pontos de ancoragem que balizam o ato de leitura.



O leitor Darcy Penteado cria as ilustrações para o público da revista, é um trabalho encomendado para a revista. O mesmo não se pode dizer dos contos, eles podem ter sido escritos anteriormente, para serem publicados em um livro, quem sabe. O que se pretende frisar aqui é que o ilustrador produziu as ilustrações para um público-alvo claro, não necessariamente o mesmo que os autores do conto projetaram como narratários. O conhecimento do meio e do público influenciou para determinar certas características e permanências nas ilustrações. Apesar de pressupor um leitor competente, Penteado evidencia pistas para o leitor das ilustrações, como o nome dos artistas sublinhando a intertextualidade, e escreve um texto, ocupando o espaço dedicado às biografias dos autores, oferecendo ao leitor elementos sobre a produção. Isso demonstra a intenção ilocutória do artista plástico, apesar de refutá-la em sua fala sobre a validade ou não de se oferecer uma imagem junto a um texto.

Na sua fala, no início da revista, Darcy Penteado diz que “a ilustração de um texto literário representa, quando junto a ele, a sua parte supérflua.”. Afirma que pode estar causando estranhamento, ele, um artista plástico dizer isto. Para ele, a ilustração de um texto se justifica para “fazer o ‘bloco’ literário parecer menos massudo ao leitor” e para convidar à leitura. Mas, considera que o leitor pode ser influenciado pelas imagens produzidas pelo ilustrador, e pergunta se essa suposta intervenção não se configuraria em um crime.

Então, a ilustração é a parte supérflua, quando junto a um texto?

Marin perguntou se é lícito dizer ‘ler um quadro’? E respondeu, ao citar Shapiro, que quem sabe, por conta da tradição pictórica ocidental, da Antiguidade ao século XVIII, tende-se a olhar as imagens como condensações de narrativas, e portanto ler a imagem seria encontrar nas imagens a narrativa que a originou. E percebe-se a ilustração solidificada nessa tradição, pois para ilustrar pressupõe antes uma leitura. Então, a ilustração é uma modalidade de tradução, uma tradução intersemiótica. Sendo uma tradução entre dois sistemas de signos,

e tendo os dois presentes, lado a lado, para dialogarem entre si, como é a ilustração junto ao texto, ambos os textos precisam ser lidos, para que a proposta editorial se concretize. E, Darcy Penteado oferece pistas para que o leitor leia a sua ilustração, apesar de temer atrapalhar com suas imagens aquela que o leitor deva imaginar ao ler o conto.

Tem-se aí a primeira argumentação em relação à validade da imagem junto ao texto. A ilustração está lá, junto ao texto para ser lida, porque se constitui também em um texto, é uma transposição de um prototexto (o conto), porém não é a sua reprodução mimética em outra linguagem, mas sim advém de uma interpretação.

O leitor pode escolher se ignora a ilustração e se volta somente ao texto, ou se lê ambos os textos estabelecendo um diálogo. Na verdade, não se pode acreditar que seja possível ignorar as imagens de Penteado, a qualidade gráfica, suas dimensões e o modo como estão dispostas - na maioria delas o conto inicia dividindo espaço da página com a ilustração - têm um poder de sedução quase irresistível. Parece, então, difícil separá-los, texto e imagem, dos olhos do leitor. O que se conclui que dificilmente as imagens serão relegadas a um segundo plano pelo leitor, no caso das ilustrações de Penteado. Então o diálogo entre conto e ilustração é quase inevitável.

E quanto à interferência que a imagem pode causar na interpretação do texto? Bem, um texto, no ato de leitura, sofrerá sempre interferências de outros textos, ou seja, o leitor não é uma tabula rasa, tem um repertório repleto de vivências e leituras que entrarão em diálogo no momento em que o leitor atravessar os estágios de uma leitura hermenêutica. Portanto, o ato de leitura é sempre um processo intertextual. As ilustrações de Penteado ampliam esse processo intertextual, possibilitando ao leitor um número maior de relações a estabelecer.

No ato de recepção de um texto, o leitor faz escolhas de acordo com os indicativos de leitura existentes no próprio texto e, também de acordo com seu repertório. Essas escolhas propiciam diferentes níveis de leitura de leitor a leitor. O que se conclui que, então, a

interferência da ilustração na interpretação de um texto depende de leitor a leitor, do nível de leitura que efetuará, que ligações vai considerar mais relevantes e o que descartará.

As ilustrações de Darcy Penteado, apesar da maioria delas serem figurativas, não trazem o automatismo do reconhecimento, oferecem, ao contrário, estranhamentos. Apesar da imagem, por sua especificidade, ser mais direta – o olho do leitor a abrange em sua totalidade – por causar estranhamento, não fornece ao leitor uma interpretação *a priori* do texto a ser lido. O leitor para encontrar o significado da imagem deverá ler o texto verbal e realizar no ir e vir da leitura as conexões entre os dois textos.

Segundo Barthes (1990), desde o surgimento da escrita, não há como conceber a imagem sem palavras. A relação entre texto e imagem sempre esteve presente desde então. Como foi visto, muitas posturas no correr dos tempos foram adotadas ora privilegiando uma linguagem em detrimento da outra, ora invertendo o privilégio e por vezes as considerando irmãs. As diferenças entre as linguagens foram amplamente usadas como argumento para defender a superioridade de uma sobre a outra linguagem, ou para marcar claramente que se tratavam de coisas inteiramente distintas. Porém, discussões à parte, o uso da imagem junto a textos e vice-versa, com o advento das tecnologias, cada vez mais se estabelece.

Barthes (1990) fala sobre as funções de ancoragem e revezamento que uma imagem pode ter em relação a um texto e vice-versa, e Joly (1999) fala da relação de complementaridade que as duas linguagens engendram.

No exercício de leitura do capítulo anterior, no ir e vir da leitura do conto e da imagem, encontrou-se pontos de ancoragem que fixavam o sentido demarcando os passos do leitor/ilustrador. Em alguns momentos, o texto ilustra a imagem – quando é necessário encontrar no texto o sentido para aquela imagem –, em outros, a imagem ilustra o texto. Esse revezamento interativo gera essa relação de complementaridade entre as linguagens.

Eis, mais uma argumentação sobre a validade da imagem junto a um texto: através do

diálogo que estabelecem, esclarecem-se mutuamente e, a presença de uma junto à outra não abafa ou reduz a sua força, ao contrário, exaltam-se, alimentam-se, revigoram-se, iluminam-se. Então, as imagens que Darcy Penteado fornece ao leitor, ao invés de abafar ou atrapalhar as imagens mentais que o leitor possa ter, amplia e dá ênfase ao conto, gerando um processo de leitura mais rico em semas, propiciando ao leitor maior quantidade de percursos de leitura.

Ao se buscar o conceito de imagem, depara-se com um leque diversificado de tipos. Há uma certa confusão quanto ao sentido mais estrito da palavra e o mais metafórico, o que fica claro é que qualquer que seja a tipologia – gráfica, óptica, perceptual, mental, verbal – todas atravessam a linguagem verbal, por ser o modo como se concebe e classifica o mundo. Parte da confusão é gerada pela forma como a palavra imagem traz de seu berço etimológico o sentido de imitação. A *mimesis* exerceu um aprisionamento no processo de representação ocidental que só se libertou a partir do Romantismo. A abolição dos grilhões da representação mimética transforma, aos poucos, o conceito da palavra imagem que deixa de ser a materialização de algo tal como é, para ser um olhar, um estilhaço, uma possibilidade do objeto. A partir de então, como diferenciar as imagens mentais das ‘reais’? Entendendo que todas atravessam e são atravessadas pela linguagem, deixam de advir de um processo oculto, totalmente privado, pois o verbal provém de uma convenção, de um senso comum.

O ilustrador, ao efetuar cortes sincrônicos, no momento em que seleciona e recorta fragmentos de obras de arte, e inserir em um espaço celebrado, onde conto, obras de arte, tempos diferentes e espaços diferentes encontram-se, dialogam e geram sentido, leva o leitor a embarcar em um mar de semas, cuja rota e mapa são oferecidos pelas marcas, as ancoragens. Contudo, para que o leitor não fique a deriva, é necessário que tenha uma competência de leitura e conhecimento de elementos básicos para a navegação. A rota que efetuará será uma escolha balizada pelas marcas do texto e o repertório do leitor.



Darcy Penteado, em suas imagens produzidas para a revista *Status*, inicialmente trabalha com a *mimesis* autoral para posteriormente construir um novo texto totalmente inovador e criativo. Assim sendo, se em um primeiro momento há uma antropofagia de imagens de autores consagrados, em segundo momento a interferência de Penteado faz com que surja um outro texto resultante de um processo intertextual. Pode-se afirmar com segurança que essa é a técnica que percorre todas as ilustrações contidas na revista, denunciando um recurso estilístico de composição inovador em relação às ilustrações que eram feitas até então.

Se, num primeiro momento, Darcy Penteado trabalha imagens de pintores de diversas épocas e diversas estéticas, num segundo momento mistura-os como se a estética e o tempo estivessem em um tempo não-medido. Um bom exemplo é a ilustração para o conto *Tigrela*, nela o autor trabalha com Manet, com o Impressionismo, com a tela que marcou época, *Olympia*, e interfere na composição com fragmentos da obra de Henri Rousseau gerando um outro texto, resultante de processos antropofágicos e intertextuais. O tempo e a estética tanto de Manet como de Rousseau, desconstruídos, e colocados em outro contexto geraram um novo texto.

A *mimesis* foi abordada para tratar a questão da fixação da representação ao sentido de imitação por um grande período histórico, trazendo ecos dessa visão até os dias de hoje, mas, prioritariamente, por se entender que no processo de produção das ilustrações, Darcy Penteado lança mão da *mimesis* de autor e da obra, em um primeiro momento. Contudo, em um segundo momento, de desconstrução para construção de um novo texto, inova e faz de sua ilustração um ponto de referência do novo olhar que a arte assumiu após romper com os grilhões da representação mimética. O diálogo com o passado, e com o modo de ver e representar do passado, trazendo o novo a partir da interlocução com outros textos, outros tempos e espaços, outras estéticas, faz das ilustrações de Darcy Penteado um ponto de referência revolucionária, naquele momento, no que tange o processo ilustrador.

O processo de criação de Darcy Penteado pode, através da leitura do conto e da ilustração, ser descrito como primeiro uma *mimesis* autoral – o momento em que o leitor Darcy Penteado liga o conto com um mestre consagrado da História da Arte –, e uma *mimesis* do texto e da imagem – o autor encontra uma relação entre uma obra do mestre consagrado com o conto – ; um segundo momento em que fragmenta a obra escolhida e um terceiro que é o momento da composição desses fragmentos criando um novo texto imagético.

Esse processo de criação é descrito também pelo ilustrador no início da revista, onde afirma que durante os dois meses que expendeu para ilustrar os contos, realizou uma pesquisa, um auto-aprendizado que resultou em “uma proposta conceitual, divulgada por este excelente meio de comunicação”, que leva a sua obra “além dos limites restritos de uma sala de exposições”. Diz, o ilustrador, que “por uma questão de consciência e consideração com os leitores”, tomou emprestadas imagens de artistas ‘maiores’ para execução de um trabalho em que entra “apenas como selecionador habilidoso de imagens alheias”.

Darcy Penteado não é apenas um selecionador habilidoso, como ele mesmo reconheceu, “houve um rápido deslize para uma pseudomodéstia”. Ele realizou um trabalho criativo, intertextual, de qualidade gráfica, uma aplicação de uma leitura competente, uma inovação em relação ao que já se produzira em ilustração no Brasil. Quanto à inovação, Penteado é quem afirma: “... o leitor ganhou uma edição especial de *Status* diferente de tudo o que já se fez até agora no gênero, porque ilustrada por grandes nomes da pintura....”.

O ilustrador fala do processo de criação e explica que escolheu eliminar a possível monotonia que um mesmo estilo poderia gerar, mostrando uma consciência geradora de um trabalho conceitual por ele realizado:

...Mais que um simples trabalho gráfico, a incumbência que *Status* me deu significou uma pesquisa. E pesquisa importante, porque com ela me testei por inteiro. Testei a minha versatilidade ao usar os inúmeros processos gráficos que aprendi em mais de trinta anos de vida profissional; a minha habilidade, eliminando a monotonia que adviria de um estilo pré-estabelecido; idem, a minha sedimentação

de cultura (ou de informação), na escolha dos artistas em que me baseei; e ainda a minha sensibilidade emocional, juntando aos contistas os pintores que, a meu ver, afinam com eles às suas místicas e imagísticas (PENTEADO, *Status*, 1996, p.13).

A fala de Darcy Penteado para o leitor da revista *Status*, apresenta um artista lúcido, atento à problemática da leitura e da representação, e ávido a gerar uma reflexão no leitor a cerca desse tema. A estratégia inicial foi negar a imagem junto ao texto, para criar a polémica necessária para a desconstrução daquilo que se entendia por ilustração – um adendo que “ilumina” partes do texto, que pode ser redundante, hiperbólica; um acessório atrativo- para construir um novo entendimento sobre a imagem junto a um texto. Percebe-se então uma unidade de estratégia na produção do texto de Darcy Penteado e na das ilustrações: um desconstruir para criar uma nova configuração. Um diálogo com a tradição para, dela, extrair um novo olhar. No discurso de Penteado, existe uma necessidade de libertação, alforria dos limites, das convenções, dos pré-textos, pré-visões ao pensar no fornecimento de imagens ao leitor. Propõe ao leitor um mergulho despido do olhar de outrem, ao negar a validade da imagem junto ao texto, para depois oferecer uma profusão de textos e olhares a dialogar com os contos. Propõe ao leitor que seja o próprio ilustrador dos contos, ao menos em imagens mentais, para, em seguida ofertar a esse leitor uma profusão de imagens. Simula a destruição da imagem para então construí-la, nova, ambígua, desconcertante.

E o leitor da revista *Status*, que inicialmente ao abrir a revista encontrava cinquenta portas a adentrá-la – através de vinte e cinco contos e vinte e cinco ilustrações- encontra a cada uma das portas, muitas outras, e quanto maior for o seu repertório e interesse em continuar adentrando as portas, descobre, nesse labirinto de textos, um espaço para se encontrar e se perder concomitantemente. Encontrar-se na identificação com as personagens, imagens, situações e lugares e se perder através deles, pois depois de os ter encontrado nunca mais será o mesmo. A fluidez do rio de Heráclito, de que se é constituído, faz, a cada leitura,

deixar-se de ser o mesmo. Faz de cada um uma *collage* de textos e imagens, um produto de leituras, olhares e contextos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

— Nunca me viu? — por um momento o sócio pareceu estranhar a maneira como ele o fixava.

Querla e já não podia contar. E não poder contar o isolava definitivamente, como se, a partir dali, tivesse mudado de lado, passado para a outra margem. Dava adeus ao que vinha sendo, a tudo que era — ao dia-a-dia, aos negócios, ao confortável cotidiano. Mas lutava. Para qualquer nova emergência, não seria apanhado desprevenido. Obsessivamente, arquivava, armazenava traço por traço do sócio, seu rosto de sempre, inesquecível, doravante inescamoteável.

Trancou-se no quarto, fechou-se de costas na cama, de cabo a rabo o jornal. Uma incômoda síncope chegou-lhe os olhos. A noite sem que percebesse. A luz da cabeceira ardeu, normal como sempre, mas a voz. Voltou a olhar. Lia e relia o mesmo texto, via por palma. Chegava e era como se não tivesse. Lia sem ler, desligava-se, estranhar, alarmar-se, como se tivesse sido sempre assim. E a certeza de que seria sempre, sem volta possível. Deixou cair o jornal, e, esticado na cama, sentiu

Buscar a possível trajetória de leitura de um leitor não é tarefa das mais fáceis. Entre um texto estético e o leitor há um espaço, um intervalo: o espaço da leitura. Esse espaço se constrói através da mediação da estrutura da obra - organização de elementos significantes que definem ou mapeiam os possíveis passos que o leitor pode trilhar-, mas também é delimitado pelo tipo de conexões que o leitor está apto a fazer de acordo com sua sensibilidade, seu conhecimento do código em que o texto se apresenta e, é claro de seu repertório que inclui suas vivências além dos outros textos já lidos.

O tempo de produção e o tempo da recepção também podem definir o tipo de espaço que se constrói entre texto e leitor. Portanto se o leitor não pertence ao tempo de produção do texto, deve considerar o perfil do público alvo a que foi destinado o texto para auxiliar no ato de leitura a sua interpretação. Isso, na maioria das vezes, requer do leitor uma pesquisa histórica para levantar o horizonte de expectativa.

No caso da revista *Status*, produzida em 1976, o público alvo foi levantado a partir das análises, que se apresentou na introdução desta pesquisa, onde se verificou, através da fala do editor e das três publicidades existentes, que a revista era destinada a um público de gosto requintado, abastado e capaz de uma leitura competente. Um leitor capaz de ler nas entrelinhas os conteúdos que naquele momento histórico não podiam ser ditos abertamente. O leitor Darcy Penteado, configura, de certo modo, esse leitor-alvo da revista.

Buscar encontrar o possível espaço construído entre o texto e o leitor Darcy Penteado foi a estratégia escolhida. A ilustração se configura como a materialização da interpretação do leitor-ilustrador e, através dela, pôde-se encontrar pontos de ancoragem entre o conto e ilustração configurando, ponto a ponto, o espaço de leitura entre conto- leitor Darcy Penteado -ilustração. Ao se encontrar os pontos de ancoragem entre conto e ilustração, muitos espaços de indeterminação tanto do conto quanto da ilustração acabaram por ser preenchidos pela leitora atual, a pesquisadora, que com seu repertório e pés em outro tempo, não teve como

não contaminar a possível leitura do ilustrador com o seu olhar. Daí, percebe-se a complexidade do problema em que se debruçou esta pesquisa e da dificuldade em se extrair resultados absolutos de aferição determinada.

Pôde-se, entretanto, a partir do ir e vir das leituras efetuadas do conto e da ilustração, perceber os tipos de conexões efetuadas por Penteado para, assim, configurar os espaços de intersecção entre conto e ilustração. Através dos capítulos escritos, encontrou-se, então algumas permanências quanto à produção das ilustrações:

As ilustrações são *collages*, pois são compostas através da montagem de fragmentos de obras de arte; com exceção da charge da capa, são construídas em branco, preto e escala de cinzas e os fragmentos de obra de arte recortados são transpostos de linguagem gráfica.

Através da adição ou supressão de semas da obra original – obra de arte –, Penteado constrói sua ilustração criando um espaço metafórico onde conto e as obras de arte selecionadas e recortadas se encontram para travar um diálogo com o leitor.

As ilustrações de Darcy Penteado para a revista *Status –especial de literatura*, são traduções intersemióticas, pois o ilustrador-leitor aplica o resultado de sua interpretação em um outro sistema de signos. A ilustração, por reunir autores, olhares, estilos de tempos diversos constrói um tempo não-medido, o tempo do espaço da leitura, de uma leitura multissêmica. Para construir esse espaço de diálogo entre textos, Penteado recupera o passado através de cortes sincrônicos.

A ilustração por sua natureza já é intertextual, pois nasce de uma relação com um texto – o prototexto –, mas as ilustrações de Penteado para a revista *Status*, além da intertextualidade estabelecida com os contos que a originaram, estabelecem outras relações intertextuais com as obras e autores, que Penteado, através dos cortes sincrônicos, traz para o diálogo intertextual.

Darcy Penteado, ao ler o conto realiza conexões com os autores e suas obras, segundo ele mesmo, unindo-os através de suas “místicas e imagísticas”. O ir e vir da leitura que se realizou dos contos e das ilustrações buscaram encontrar essas conexões. Essas conexões vão além do tema, entrando em sintonia com a estrutura formal do conto a ser ilustrado.

O processo de construção das ilustrações obedece a um sistema de execução que as coloca em um conjunto que denotam um traço estilístico do ilustrador: uma *mimesis* autoral e da obra, em um primeiro momento em que se realiza o corte sincrônico para recuperar o tempo, o olhar e a estética; em um segundo momento uma desconstrução da obra para selecionar o que será suprimido e num terceiro momento, a montagem da ilustração com os fragmentos de obras de arte e a adição de elementos do próprio punho do ilustrador.

Quanto às relações texto e imagem, conto e ilustração, buscou-se entender, na pesquisa histórica que se efetuou, como, no correr dos tempos, a cultura ocidental viu essa relação entre as linguagens e a representação, para entender como a ilustração está atrelada a uma tradição, e através disso perceber a inovação proposta pelo ilustrador Darcy Penteado nesse trabalho que realizou para a revista *Status*.

As ilustrações de Darcy Penteado para a revista *Status- 25 contos brasileiros*, inovam por oferecerem ao leitor múltiplas possibilidades de leitura. Configuram-se como textos abertos, trazem indicativos para uma leitura mais ampla e aberta. A ambigüidade existente nessas imagens aumenta os horizontes de leitura e possibilitam um diálogo do leitor com o texto verbal e o não-verbal e entre dois ou mais textos imagéticos.

Além do resgate do trabalho de ilustrador do artista plástico Darcy Penteado, a pesquisa contribui para a discussão da relação entre texto e imagem:

O leitor frente a uma ilustração de Penteado, pelo efeito de estranhamento que causa, sente a necessidade de ler o conto para encontrar o sentido da imagem;



Ao ler o conto o leitor, em um ir e vir ora no conto ora na ilustração e ora na obra em que fragmentos foram retirados, encontra os pontos de determinação entre os textos verbais e imagéticos para instaurar o sentido;

Através desse jogo intertextual, múltiplo e enriquecedor é que se justifica a presença de uma imagem junto a um texto literário, a imagem, nesse caso, amplia e exalta o sentido do texto verbal.

As ilustrações de Darcy Penteado para a revista *Status* são, portanto, intertextos que levam o leitor a travar diálogos não só com os contos mas também com as obras de arte que foram selecionadas para compor as ilustrações, assim como com o tempo de produção da revista e das obras de arte e com estéticas e olhares diferentes. Essas ilustrações de Penteado, através de recortes sincrônicos na História da Arte, oriundos de um olhar antropofágico, trazem a tona o diálogo que a Arte Moderna travou com o passado: a arte debruça-se sobre o seu passado o reinterpreta e traz para o presente sob um novo olhar.

Klee expressa em palavras o dilema da representação para a Arte Moderna: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Quanto às ilustrações de Darcy Penteado, pode-se dizer que a ilustração não reproduz o texto, mas o torna visível.

As ilustrações de Darcy Penteado inovam e contribuem para a valorização da ilustração, apesar de no início da revista, em sua fala, Penteado negar valor à imagem quando junto a um texto. A negação da ilustração, em sua fala, obedeceu à mesma estratégia de construção das ilustrações, desconstruir o que se conhece sobre ilustração para então recompô-la em nova configuração. A nova configuração de uma ilustração que torna visível, não o cenário, personagens, ou ações como a tradição sempre entendeu a ilustração, mas o efeito estético que o leitor-ilustrador teve ao ler o texto que ilustra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



- ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. **A Análise da Narrativa**. Lisboa:Gradiva,1997.
- ARGAN, Giulio Carlo et al. **El Revival en las Artes Plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro**. Colección comunicación Visual – El Pasado en el Presente. Madrid: GG, sd.
- BARBERO, Jesus Martins. **Dos meios às Mediações, Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BARILLI, Renato. **Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos**. Lisboa: Editorial Estampa para língua portuguesa,1995.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso- Ensaio Críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1990.
- BASTOS, Hermenegildo J. O guarda-roupa do fantasma ou a astúcia da representação em fuga. Para uma leitura de “Epidólia” de Murilo Rubião. **Cerrados**, ano 9, no. 8, 1999, p.93-106.
- BIEDERMANN, Hans. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona: Piadós, 1993.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. **La Lecture de L'Art**. Paris: Klincksiech, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador – Conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP,1998.
- _____. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.
- DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Biblioteca Nacional Brasileira, Martins- MEC, sd.
- DOCZI, György. **O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. São Paulo: Mercuryo,1990.
- DÜCHTING, Hajo. **Wassily Kandinsky: 1866-1944, A Revolução da Pintura**. Alemanha: Taschen,2000.
- ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Perspectiva,1986.
- GIDDENS, Antony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: UNESP,1991.
- GLAWINSKI, Michael. Reading, Interpretation, Reception. In: **New Literary History**, vol.XI, number I, Autum 7.Charlottesville, Virginia, USA.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**.São Paulo:Ática, 2001.



ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p 83 – 132.

_____. **O Ato de Leitura**. São Paulo: 34, 1996.

_____. **O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária**. tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. **A Estratégia da Forma**. In Poétique- Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidade. Coimbra: Almedina, 1979.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

JOUBE, Vicent. **A Leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. **El Jinete Azul**. Barcelona: Piados, 1989.

KLEE, Paul. **Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios/ Paul Klee**; prefácio e notas, Günther Regel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LINDSAY, Kenneth. Les Thèmes de L'inconscient. In **Hommage à Kandinsky**. Paris: XX Siècle, 1974.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Uma história da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANSUR, Gilberto. **Revista Status: 25 Contos Brasileiros**. São Paulo: Editora Três, 1976.

MARIN, Louis. Ler um Quadro – Uma Carta de Poussin em 1639. in CHARTIER, Roger (org). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p 117- 140.

MITCHELL, W. J. T. (org). **The Language of Images**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

_____. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira**. São Paulo: Ática, 1977.



NASCIMENTO, Evandro. **Derrida e a Literatura: "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução.** Niterói: EdUFF, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas: Seleção de Textos de Gerard Lebrun.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PENTEADO, Darcy. **Revista Status: 25 Contos Brasileiros.** São Paulo: Editora Três, 1976.

PLATÃO. **Diálogos – A República.** Tradução: Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1964.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Maria Luiza. **Interfaces: Literatura, Mito, Inconsciente, Cognição.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RANCILLAC, Bernard. **Voir et Comprendre la Peinture.** Paris: Bordas, 1996.

RAVAUX, Elisabeth. **Méthode de Critique Littéraire.** Paris: Klincksieck, 1998.

SALDANHA, Nuno. **Poéticas da Imagem: A Pintura nas Idéias Estéticas da Idade Moderna.** Lisboa: Editora Caminho, 1995.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade.** São Paulo: Cortez, 1997.

SCHAPIRO, Meyer. **Words, Script and Pictures: Semiotics of Visual Language.** New York: George Braziller, Inc, 1996.

STABENOW, Cornelia. **Henri Rousseau: 1844-1910.** Alemanha: Taschen, 1998.

TOURRAINE, Alain. **Crítica da Modernidade.** Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. **Marc Chagall 1887-1935: Poesia em Quadros.** Alemanha: Taschen, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira.** São Paulo: Ática, 1977.

VAUDAY, Patrick. **La Peinture et L'Image: Y a-t-il une peinture sans image?** Nantes: Éditions Pleins Feux, 2002.

VOUILLOUX, Bernard. **La Peinture dans le Texte.** Paris: CNRS Édition, 1994.



