

## DISCURSO SOBRE NOVE PAISAGENS

Paulo César Ribeiro Gomes – UFRGS/UFMS

Antes de tudo, espero mostrar que um quadro ou uma escultura articula uma forma de racionalidade visível, vindo a ser ao mesmo tempo o fato de uma obra única e um sistema de normas que faz ver.<sup>1</sup>

Poussin sabia que a pintura, melhor que longos discursos, é capaz de dar conta de idéias complexas, ao unir elementos à primeira vista heteróclitos e mesmo contraditórios. O prazer do espírito vai a par da deleitação do olho.<sup>2</sup>

### RESUMO

Este texto relata o processo de instauração de uma série de trabalhos, intitulados *Paisagens*, desenvolvidos durante o período de 2001 e 2003. Trata-se de uma seleção de descrições literárias que transporte, através de impressões tipográficas sobre papel, do universo da literatura para o das representações plásticas. Essas paisagens descritas do Rio Grande do Sul, no período compreendido entre 1800 e 1890, configuram-se com imagens identitárias, pois foram criadas para plasmar, como é fato com toda a literatura do Romantismo brasileiro, uma auto-imagem. Recorrendo a topos como o da écfrase e ao uso de um gênero pictórico tradicional como a paisagem, esses trabalhos evidenciam a atualidade do gênero, atestam a sua permanência e evidenciam o recurso de uma solução plástica não ortodoxa que é o uso da tipografia manual.

**Palavras-chave:** paisagem, poiética, tipografia, écfrase.

### ABSTRACT

*This paper reports the process of setting up a series of works, entitled Landscapes, developed between 2001 and 2003. This is a selection of literary descriptions that I carried away, through typographic prints on paper, from the universe of literature to that of plastic representations. These Rio Grande do Sul landscapes described in the period between 1800 and 1890 configured themselves as identity images, since they were created to shape a self-image, as indeed occurs with all the literature of Brazilian Romanticism. Using topoi as the ecphrasis and a pictorial genre as the traditional landscape, these studies demonstrate the genre's relevance, attest to its permanence and demonstrate also the ability to show an unorthodox plastic solution as the use of manual typography.*

*Keywords: landscape, poietic, typography, ecphrasis.*

## As Nove Paisagens

A definição de paisagem, conforme Etienne Souriau<sup>3</sup> apresenta três sentidos: 1) a configuração física geral de uma região geográfica; 2) o aspecto que se descobre de um ponto dado e, 3) a obra de arte que representa tal aspecto. A noção estética de paisagem cobre esses três sentidos, mas o último é o mais freqüente. Sobre o modo de apresentação da paisagem, Souriau esclarece que ela pode ser representada em uma obra de duas dimensões (o que pressupõe a profundidade fictícia alcançada pela perspectiva) ou ainda pode ser representada através da fotografia ou do cinema, que fixam as paisagens reais e artificiais. Outra possibilidade de representação da paisagem é a literária, que ocorre através das palavras e, esclarece ainda o mesmo autor, ela não é um objeto de percepção, mas uma imagem mental, podendo ser tanto uma paisagem visual, alcançada através da descrição minuciosa dos seus elementos constitutivos, quanto uma paisagem auditiva que faz apelo às impressões de temperatura (calor, frio etc.). Antes de ser um gênero canônico na arte ocidental a paisagem desdobrar-se em representações artísticas, científicas ou espirituais<sup>4</sup>, das quais ela é objeto. Ainda conforme o mesmo autor, a paisagem aparece no Ocidente com a “verificação ou ainda a subversão de uma expectativa perceptiva, de uma categoria de pensamento, ou de um hábito da escrita.”<sup>5</sup>

O uso de textos é comum a quase todos os meus trabalhos dos últimos anos<sup>6</sup>. O que modifica é a variedade dos textos e seus modos de apresentação: nas *Paisagens* utilizo-me de trechos de romances brasileiros do século XIX.

As *Paisagens* têm um princípio mais complexo, pois se trata, conforme Casasús “de não-imagens de imagens, ou seja, qualquer descrição verbal de uma imagem.”<sup>7</sup> Os textos de autores gaúchos, escolhidos em romances do século XIX, são todos eles primordialmente descritivos, momentos de pura visualização nas obras das quais foram tirados. Nestes romances a constituição de uma paisagem ocorre a par do processo de forjar uma identidade a partir das características físicas desta mesma paisagem (procedimento padrão na literatura romântica brasileira).



Ilustração 1. GOMES, Paulo. "O inverno desatava". Impressão tipográfica sobre papel, 35 x 50 cm, 2005.



Ilustração 2. GOMES, Paulo. "Entre a embocadura do rio Araringuá". Impressão tipográfica sobre papel, 35 x 50 cm, 2005.

Nestes trabalhos tento constituir paisagens visuais a partir de descrições literárias. O processo é de transformar em pictural o que a princípio não o é, ou seja,

uma descrição literária, hipotipose<sup>8</sup>, transforma-se numa écfrase, ou seja, a descrição de uma imagem. Uma descrição pictural “consiste em descrever pessoas, lugares, cenas, como se fossem quadros, e a utilização de objetos estéticos para sublinhar desenvolvimentos temáticos.”<sup>9</sup> Ao me apropriar destas descrições literárias, muito marcadas pelo picturalismo, transformo-as em imagens. Explicito o processo ao insistir na presença impressa dos nomes dos autores, como por exemplo, *Apolinário Porto Alegre pinxit*, como se ele fosse efetivamente um pintor do qual transcrevi para gravura uma imagem (pictórica) – *Gomes fecit*. A equação é entre dois tipos de descrições – a hipotipose e a écfrase – e entre duas técnicas artísticas – a pintura e a gravura –, apesar de que essas paisagens descritas não são, a rigor, écfrase, pois não são descrições de obras e sim paisagens reais (mesmo que literárias).

A série das *Paisagens* traz muito claramente em sua concepção a questão das relações entre imagens e textos na literatura. Philippe Ortel, em sua obra iluminadora sobre a questão, se interroga por que “a análise desta relação permaneceu tanto tempo marginal”<sup>10</sup>. Ortel aventa a possibilidade de uma dificuldade ligada à ausência de relações afáveis entre as duas áreas:

A análise da relação texto-imagem não é fácil de construir num plano teórico e suscita de imediato a desconfiança, pois ameaça a especificidade dos objetos comparados. Assim, dizer que um texto “dá a ver” sobre o modelo de uma foto ou de um quadro, parece seguidamente metafórico à crítica literária. Por seu lado, os teóricos da imagem, cuidadosos em preservar a especificidade de seu objeto, compartilham o mesmo tipo de reticência, mas em outro sentido: dizer que uma imagem se reduz a significar é fazer pesar sobre ela o modelo lingüístico, já que uma parte de seus poderes está justamente no que ela escapa à discursividade.<sup>11</sup>

## **Écfrase**

Quando pensei em fazer as *Paisagens* (Figura) o que mais me estimulou foi a possibilidade de ter um texto substituindo uma imagem. Estas paisagens surgiram a partir de uma sugestão ouvida no seminário de Jacques Leenhardt sobre a paisagem – *Paysages et sociétés dans la littérature et les arts aux XVIIIe. et XIXe. Siècles* – que já contem no título todos os indicativos da articulação entre textos e imagens.<sup>12</sup> Tenho diversas anotações deste dia, inclusive uma extensa relação com as características da paisagem (real e suas transposições para as paisagens literárias e pictóricas) e, entre elas, duas especialmente me chamaram a atenção: a primeira é de que a paisagem é um objeto filosófico, pois além de poder configurar um quadro, põe em questão o estatuto do espírito humano em face de um mundo

que se constitui como espetáculo, não da categoria do cognitivo, mas da categoria do sensível; e a segunda, que a paisagem se estabelece não só como categoria filosófica, mas também como categoria estética, ou uma verdade estética. É claro que estas anotações são apenas parte de um longo discurso que se desenvolveu por um período letivo inteiro.

Ainda no mesmo dia anotei que a paisagem é um assunto sensível, que se desenvolve como espetáculo (impressiona a sensibilidade) e que, no período estudado (a passagem do século XVIII para o século XIX) possibilita condições de emergência de um novo olhar ao promover uma atividade perceptiva a partir de um objeto real e no interior deste objeto recontar o objeto; isto é, uma atividade do espírito inscrita no domínio da sensibilidade para a qual precisamos recorrer ao universo de informações sobre o assunto, estabelecendo uma dialética entre o real e o ficcional (a representação). Não preciso dizer que o assunto me fascinou de tal modo que imediatamente fiquei estimulado a “fazer paisagens”. Como os exemplos dados em aula eram basicamente literários, foi natural me recordar das paisagens descritas nos romances brasileiros do século XIX. Daí para chegar aos romances gaúchos foi um passo. Por não ter acesso aos romances em questão e também por achar que não faria sentido fazer “paisagens européias” em língua estrangeira, adiei sua execução até a volta ao Brasil. Foi aqui então que fui buscar os livros e selecionar os trechos a serem impressos.

### **Escolhendo as Paisagens**

Este processo de seleção demandou um trabalho de investigação em manuais de literatura, principalmente a *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956), de Guilhermino César e outros livros de história do Rio Grande do Sul<sup>13</sup> e, posteriormente, a localização dos títulos necessários. A maioria dos livros utilizados é considerada obras raras, e sua disponibilidade são restritas no mercado livreiro. Assim sendo, alguns títulos tiveram que ser buscados em bibliotecas particulares, como *O Vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre, e a *Notícia Descritiva da Província do Rio-Grande de S. Pedro do Sul*, de Nicolao Dreys; outros foram mais fáceis de localizar, como os dois romances de Caldre e Fião, *A Divina Pastora* e *O Corsário* (que tiveram reedições comerciais na década de 1970 e 1980, respectivamente), *O Gaúcho*, romance de José de Alencar, e a *Viagem ao Rio Grande do Sul*, obra de Auguste de Saint-Hilaire. Dificílimo de encontrar foi o exemplar de *Os Farrapos*, de

Oliveira Bello, localizado na *Bibliotheca Riograndense*, em Rio Grande (RS), um único exemplar da única edição em livro (o romance foi inicialmente publicado em folhetim no jornal *A Reforma*, em 1877). Na realidade, o segmento literário escolhido para selecionar paisagens (as narrativas em prosa) é muito restrito pelas próprias características do universo literário local no século XIX, mais rico na poesia do que na prosa.

### **Procedimentos: fazendo as Paisagens**

Quanto ao procedimento de “fazer paisagens” propriamente ditas é importante ressaltar que as opções inicialmente pensadas não correspondiam à necessidade do próprio trabalho. A idéia inicial era de selecionar os textos e imprimi-los em lona vinílica (plotter). Mas esta solução não atendia ao meu desejo de ter imagens expressivas na sua própria constituição. Foram pensadas algumas alternativas, como a impressão em linotipia (moldes fundidos em chumbo), descartada pela absoluta ausência de material disponível e, posteriormente, a composição (fundição) de clichês, também descartada devido ao elevado custo. A solução encontrada foi a de imprimir os textos com tipos móveis, um processo praticamente em desuso, mas que trazia uma carga de manualidade muito próxima da gravura em metal e que atendia ao meu desejo. A constituição dos textos por este processo demanda, além de domínio técnico, disponibilidade de equipamento especial. Após a contratação do serviço em uma tipografia<sup>14</sup> o passo seguinte foi o de editar (no computador) os textos no formato mais próximo possível do resultado desejado e entregar este rascunho para o impressor. A composição dos textos foi executada passo a passo devido ao fato da gráfica disponível para este trabalho não dispor de muitos tipos. Este processo, por estar em desuso, praticamente desapareceu dos parques gráficos, e as poucas tipografias que ainda dispõem deste equipamento sofrem dificuldades pela falta de tipos disponíveis para reposição. Cada uma das imagens foi então trabalhada de acordo com o número de tipos disponíveis, isto é, algumas chegaram a ser impressas em três etapas sucessivas: as primeiras linhas eram compostas e impressas e depois desmanchadas para compor as seguintes e assim sucessivamente (além das várias provas tiradas para conferência dos textos). O processo de impressão também, por ser inteiramente manual: desde a colocação da folha no prelo, passando pelo cálculo da pressão necessária para gravar a imagem e a quantidade de tinta a ser utilizada não poderia ser feito senão por um profissional.

As imagens guardam, devido a estes fatos, certa imprecisão e mesmo diferenças visíveis de intensidade de cor.

### **Paisagem literária – Écfrase**

A questão da paisagem literária é diretamente ligada à questão das descrições, momentos sem ação de personagens no qual o escritor dá uma visão do meio no qual se passa sua ficção. O gosto pela descrição, a transposição no tempo da narração da percepção da visual, possibilita que a emoção imediata desapareça em proveito da leitura detalhada. Uma característica notável da descrição é que durante o tempo que nos dedicamos à leitura a nossa visão global ignora também os processos que presidiram à sua elaboração, constituindo assim uma verdadeira fruição.

As leituras sobre Nicolas Poussin e a freqüentação as suas obras já haviam me estimulado a observar atentamente suas paisagens e seu papel dramático em suas pinturas. As leituras, principalmente, me levaram a atentar para a prática da écfrase. Informa-nos o dicionário que écfrase é um termo de origem grega que designa um “(...) exercício retórico consistindo na descrição detalhada de um objeto e particularmente de um objeto de arte”.<sup>15</sup>

A par desta informação busquei exemplos desta prática e, num exercício ao mesmo tempo de rememoração e investigação, pude enumerar alguns exemplos como os de J.-K. Huysmans em *Às Avessas*<sup>16</sup>, Claude Simon no início de *As Geórgicas*<sup>17</sup>, Georges Perec em *Un Cabinet d'Amateur*<sup>18</sup>, também José Saramago no início do seu *Evangelho segundo Jesus Cristo*<sup>19</sup> e, principalmente, o de William Beckford em *Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*<sup>20</sup>.

Nesta obra notável, Beckford faz uma sátira virulenta ao interesse excessivo dado pelos europeus às biografias de pintores célebres. Sua obra traz, entretanto, além da deliciosa sátira, algumas informações preciosas como quando escreve sobre o processo de constituição de uma das obras-primas de seus heróis:

Escolheram um tema capaz de mostrar seus variados talentos e, isolando-se de qualquer companhia em sua romântica *villa*, passaram todo o inverno levando o projeto à perfeição. (...) Nossos pintores vinham lendo um antigo poema italiano, que relatava os feitos de gigantes e heróis antediluvianos, sua espantosa magnificência e as guerras travadas contra os querubins que guardavam a montanha sagrada do Paraíso. O poema cantava os feitos de Noé e as inspirações que recebia da Deidade, por cujo comando

construíra a arca e preservou a si próprio e seus filhos da destruição universal.<sup>21</sup>

Exemplificando o modo como se estabelecia a fonte de obras, “um antigo poema italiano”, obra visivelmente cheia de peripécias e descrições, Beckford em seguida descreve a obra-prima de seu herói:

Ele representou um vasto salão na arca, sustentado por colunas altas e delgadas de estranha e desconhecida arquitetura. Acima, havia cúpulas, que permitiam a passagem de uma luz pálida e aguada, difundindo uma escuridão sagrada sobre todo o ambiente. No primeiro plano, colocou um venerável patriarca em êxtase diante da visão de um anjo descendo majestosamente em um arco-íris, que irradiava suas cores vívidas nas cornijas do salão, cintilando como gemas. Esses matizes luminosos contrastavam poderosamente com a sombra que predominava no fundo, no qual uma linha de portais, com inscrições de caracteres misteriosos, parecia emergir da escuridão. A forma do anjo parecia pairar no ar. Ele era lúcido e transparente, seus cabelos pareciam raios ondeantes de sol e sua fisionomia era digna de um ministro da Deidade. (...) <sup>22</sup>

Mas a descrição segue por alguns parágrafos ainda, tornando visível assim a obra-prima inexistente. A prática da éctrase, que nos parece hoje uma prática antiga e em desuso, continua sendo utilizada de forma bastante efetiva. Um exemplo notável é o de Richard Wollheim: mesmo contando com a possibilidade de ter excelentes reproduções fotográficas das obras que analisa (e que efetivamente estão em seu livro), não se furta ao processo (e ao prazer) de descrevê-las cuidadosamente, como por exemplo, quando analisa *As cinzas de Fócio sendo recolhidas por sua viúva*, de Nicolas Poussin. Vejamos então:

Não acho que essa descrição com a qual, pelo que sei, todos os estudiosos de Poussin concordam, combina com a prova dos olhos, de modo que me resta o recurso à tática de descrever o que vejo. (...) No primeiro plano, a mulher – seja ela a viúva ou uma simples cidadã – está agachada cumprindo sua missão piedosa. Ela junta com as mãos tudo o que restou de um grande homem Sua companheira, que lhe faz guarda de pé ao seu lado, gira o corpo abruptamente e com os dedos de uma das mãos esticados paralelamente ao chão, olha aflita para a cidade de Mégara, que está meio à sombra, e se espraia a meia distância. Uma fileira de construções rústicas e grandes celeiros, com arcadas e galerias se dispõe paralelamente ao plano do quadro, dominada e ornamentada pelo portal coríntio de um grande templo. (...) Ninguém, exceto um jovem que observa recostado numa árvore no pequeno bosque à direita, presta atenção no que a mulher está fazendo. (...) <sup>23</sup>

Devemos atentar para ênfase que Wollheim dá ao processo descritivo, pois este o ajuda a ver a obra. Este exercício retórico de visualização, que nos permitiu ter acesso a tantas obras desaparecidas, continua sendo praticado e mesmo



declarado de inegável necessidade, como podemos ler na crônica de Sérgio Augusto de Andrade sobre os escritos de Kenneth Clark: “demonstrava, com um talento delicioso, como antes de tentar explicar um quadro talvez seja oportuno tentar mostrar o que está nele.”<sup>24</sup>

### **Descrições na Arte Contemporânea**

As descrições são recorrentes na arte contemporânea. Um exemplo notável desta prática é o que podemos observar na obra da artista Sophie Calle (Paris, França, 1953). Nessa artista o processo de descrição de obras, visando sua substituição, ocorre em numerosos momentos de sua trajetória. Em *Fantômes* e em *Disparitions* este processo é mostrado em livros<sup>25</sup>, desde a primeira experiência de 1989, no *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, na qual a tela *Nu dans le bain*, de Pierre Bonnard, temporariamente emprestada, era substituída por uma série de descrições e de desenhos da equipe do museu. Depois a experiência foi repetida, em 1991, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com numerosas obras do acervo permanente que estavam temporariamente deslocadas. Na mesma cidade, na Galeria Leo Castelli<sup>26</sup>, vi a série dedicada ao Museu Isabella Stewart Gardner, de Boston (série de obras roubadas) e, finalmente em Paris, na Galeria Emmanuel Perrotin vi o *Major Davel* (2001). O processo é sempre o mesmo, com pequenas variações: solicitação para que o pessoal das equipes museais façam pequenas descrições das obras desaparecidas (emprestadas, roubadas ou destruídas), posteriormente colocadas no lugar da obra, os seja, os textos substituindo as imagens. É importante ressaltar que, no caso de Sophie Calle, a substituição da imagem por um texto caracteriza-se como um procedimento que não visa um fim em si, isto é, as descrições não são, rigorosamente falando, do universo da prática da ecfrase. Talvez a intenção de Sophie Calle seja antes a de testar as diferentes percepções e memórias, bem como avaliar o espaço que se constitui entre essas descrições e o objeto subtraído ao olhar. Mas a presença impositiva dos textos nas obras em questão de Sophie Calle tem um valor de imagem que é inegável, mesmo após considerarmos as possibilidades enfeixadas anteriormente. Assim é que, mesmo não sendo, é inevitável pensar na velha prática da écfrase.

### **Criação de obras imaginárias**

Outro aspecto interessante nas relações entre obras de arte e textos literários é o de criação de obras imaginárias, processo tornado possível através da prática da écfrase. Esta idéia de museus imaginários, bastante cara aos escritores tem, de certo modo, sua origem em “*La Galleria*”, obra de 1620, do Chevalier Marin ou Giovanni Battista Marino, no qual o escritor criou uma “espécie de museu imaginário em epigramas nos quais são descritos quadros reais ou fictícios.”<sup>27</sup> A importância destas obras fictícias pode ser medida pelo interesse que elas despertam, como por exemplo, em Michel Butor; em *Les oeuvres d’art imaginaires*<sup>28</sup>, ele dedica várias páginas à análise de *Le Port de Carquethu*”, marinha pintada por Elstir, descrita por Marcel Proust em *À Sombra das Raparigas em Flor*, “obra impressionista, mas tão complexa e composta que só podemos compará-la a *Tarde na Ilha da Grande Jatte* de Seurat”. Outro escritor que dedica não um ensaio, mas um romance inteiro a obras pictóricas imaginárias é o já citado Georges Perec, em *Un Cabinet d’Amateur*<sup>29</sup>, romance evidentemente inspirado no trecho de *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Jules Verne, que serve de epígrafe ao livro. Neste pequeno romance, Perec dá vazão a sua imaginação transbordante ao escrever a história de um pintor e de suas obras, com descrições ricamente detalhadas e minuciosas das pinturas que passamos então a ver através do texto.

### **Minhas paisagens**

As *Paisagens* constituem uma etapa importante de uma seqüência lógica de acontecimentos no meu trabalho. Desde as placas de *Lugares de Memória*, trabalho deslocado no tempo deste conjunto, mas que traz em si todas as características da produção atual, passando pelo *Experimento Narrativo no. 1*, por *Saudade*, *Godard:fotonovela*, *Simenon/Maigret*, de algum modo todos ensaiam, seja através das apropriações de textos, da captura de imagens e de suas reproduções, articularem informações textuais e iconográficas. Não tendo necessariamente um programa de repassar as inúmeras possibilidades de articular imagens e textos e também sem qualquer intenção de repassar todo um longo período da história da arte, olhando retrospectivamente observo que, curiosamente, foi isto que de certo modo fiz. As inúmeras possibilidades de articulação de informações que ensaiei apresentam alguns modos de trabalhar imagens e textos: narrativa visual, fotonovela, livro ilustrado, até estas paisagens descritas. Constitui assim um conjunto razoável de trabalhos, muito diversos entre si, aparentemente dispersos,

mas que mantêm como característica uma unidade que penso ser bastante consistente.

### **São essas Paisagens écfrases?**

É importante ressaltar que, após esta longa dissertação sobre a questão da écfrase, tinha muito claro que ao fazer minhas *Paisagens* estava efetivamente praticando uma espécie de écfrase. Devido talvez ao fascínio que tive (e que tenho) pelo tema, fui vítima de um engano conceitual. Minhas paisagens não são, rigorosamente falando, écfrase. Nestas procedo pela apropriação de uma descrição literária. Ocorre no meu trabalho uma apropriação e uma reprodução e, ainda, a repetição da descrição literária. Não há produção de uma descrição de uma obra de arte, e sim a colocação desta descrição já existente (e autônoma) em outro contexto. O que ocorre é o deslocamento da paisagem literária, com sua especificidade de construção lingüística, para outro contexto cultural, o das construções plásticas.

Curiosamente observo, ao encerrar esta etapa, que ao fazer estas *Paisagens*, pensava estar voltando ao princípio de tudo. Ao estabelecer estes últimos comentários, pensava estar recolocando em evidência o princípio da ecfrasis, aquele exercício de retórica no qual “a linguagem rivaliza com as outras artes.”<sup>30</sup> A écfrase que nos permite ter acesso ao que não existe enquanto imagem real, mas que pode existir enquanto exercício do espírito. Um engano conceitual, mas que me permitiu, através de um estudo feito em estado de contínua exaltação e fascínio, a constituição destes trabalhos.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ANDRADE, Sérgio Augusto de. *Sedução e Intriga*. In Revista Bravo!, Jan. 2003, ano 6.
- BECKFORD, William. *Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*. SP: Atelier Editorial, 2001.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: Seis Ensaios sobre a Paisagem e a Geografia*. SP: Editora Perspectiva, 2006.
- BUTOR, Michel. *Essais sur les modernes*. Paris: PUF, NRF, 1964.
- CASASÚS, Jose Maria. *Teoria da Imagem*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- GIANNOTTI, J.A. *O Jogo do Belo e do Feio*. SP: Cia das Letras, 2005.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: Alterações e Derivas da Narrativa numa Poética Visual*. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Artes Visuais, 2003 (Tese de Doutorado em Poéticas Visuais inédita).
- JARRETY, Michel. *Léxique des termes littéraires*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.
- LOUVEL, Liliane. *Nuances du pictural*. In Poietique 126, Revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris: Seuil, Avril 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos literários*. SP: Editora Cultrix, 1978.

ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.  
ROSENBERG, Pierre e TEMPORINI, Renaud. *Poussin: 'Je n'ai rien négligé'*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1994.  
SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.  
WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como arte*. SP: Cosac & Naify, 2002.

## Currículo

Paulo Gomes (Paulo César Ribeiro Gomes). Bacharel em Artes Plásticas (1995), Mestre em Artes Visuais (1998), Doutor em Artes Visuais (2003) todas pela UFRGS. Artista visual e curador independente, professor permanente no PPGART da UFSM e professor Adjunto no Bacharelado em História da Arte na UFRGS. Vive e trabalha em Porto Alegre.

---

<sup>1</sup> GIANNOTTI, 2005, p. 9.

<sup>2</sup> ROSENBERG e TEMPORINI, 1994, p. 123 (Tradução do autor).

<sup>3</sup> SOURIAU, 1990, p. 116-118.

<sup>4</sup> BESSE, 2006.

<sup>5</sup> BESSE, 2006, p.VII.

<sup>6</sup> GOMES, 2003, p. 252.

<sup>7</sup> CASASÚS, 1979, p. 255

<sup>8</sup> “Quando enérgica e palpitante, a velha retórica denominava-a *hipotipose*; quando prolixa e frouxa, *diatipose*. Às vezes, todavia, se empregam os dois vocábulos como sinônimos.” (MOISÉS, 1978, p. 140).

<sup>9</sup> TORGOVNIK apud LOUVEL, 2001, p. 175. “La pratique consiste à décrire des gens, des lieux, des scènes, comme si c'était des tableaux, ou des sujets de tableaux, et l'utilisations d'objets esthétiques pour souligner des développements thématiques” (tradução do autor).

<sup>10</sup> ORTEL, 2002, p.7. “[...] l'analyse de ce rapport est-elle restée si longtemps marginale” (tradução do autor).

<sup>11</sup> ORTEL, 2002, p. 9. No original consta: “analyse du rapport texte-image n'est pas facile à construire sur un plan théorique et suscite de surcroît la méfiance parce qu'il menace la spécificité des objets comparés. Ainsi, dire qu'un texte 'donne à voir', sur le modèle d'une photo ou d'un tableau, paraît souvent métaphorique à la critique littéraire. De leur côté, les théoriciens de l'image, soucieux de préserver la spécificité de leur objet, partagent le même type de réticence mais dans l'autre sens: dire qu'une image se réduit à signifier, c'est faire peser sur elle le modèle linguistique, alors qu'une partie de ses pouvoirs tient justement à ce qui, en elle, échappe à la discursivité.” (Tradução do autor)

Ortel, no mesmo ensaio, ao analisar as complexas relações entre imagens e textos na literatura européia, esclarece que estas estavam, até o evento de *Bruges La Morte*, de Georges Rodenbach, restritas às ilustrações. Neste romance, como mais tarde em *Nadja*, de Andre Breton e, depois, em *A Câmara Clara* de Roland Barthes, a relação entre texto e imagem é estreita, criando um tipo especial de literatura que permite observar o efeito do cruzamento de uma narração e de uma ilustração. Ortel escreve que as obras de Rodenbach e Breton são o local de encontro da “topografia incerta” da encruzilhada teórica dos textos e imagens. E que “as diferenças entre textos e imagens se interrompem com efeito, uma vez que elas são transformadas pelo ato da leitura. Ler um texto é mudar os signos escritos em um universo mental onde idéias e imagens se associam em proporções variáveis.” Conclui Ortel, mais adiante em seu texto, que o espaço tempo da leitura é então o primeiro terreno onde os efeitos textuais e efeitos visuais se entrecruzam.

<sup>12</sup> Seminário proferido na *EHESS - École des Hautes Études em Sciences Sociales* no ano letivo de 2001-2002.

<sup>13</sup> Como, do mesmo Guilhermino César, *Primeiros Cronistas do Rio Grande do Sul - 1605-1801*, editado em Porto Alegre, pela UFRGS, em 1969.

<sup>14</sup> As tipografias inicialmente contatadas em Porto Alegre, quando tinham o material necessário, não dispunham de pessoal qualificado e, as que tinham todas as condições necessárias, não dispunham de tempo para o trabalho solicitado. Devido ao número reduzido de cópias e ao número elevado de peças a serem compostas, o serviço era comercialmente inviável. A solução veio da contratação de uma gráfica no interior do estado que disponibilizou equipamento e um impressor. A gráfica em questão chama-se Gráfica Fortaleza Ltda., localizada na cidade de Rio Grande. O impressor responsável pela composição e impressão das paisagens foi Marcelo Gonçalves Madruga.

<sup>15</sup> JARRETY, 2001, p. 152.

<sup>16</sup> Edição brasileira de “*As Avessas*”: Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1987 (tradução de José Paulo Paes).

<sup>17</sup> Edição brasileira de “*As Geórgicas*”: Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986. O trecho em questão abre o romance, como uma pintura e, infelizmente, é muito extenso para ser reproduzido aqui (ver páginas 9-13)

<sup>18</sup> Obra que investe num outro aspecto, além da descrição, ou seja, a criação de obras imaginárias.

<sup>19</sup> Edição brasileira de “*Evangelho segundo Jesus Cristo*”: Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

- 
- <sup>20</sup> Edição brasileira: Atelier Editorial, São Paulo, 2001.
- <sup>21</sup> BECKFORD, 2001, p. 59.
- <sup>22</sup> BECKFORD, 2001, p. 59-60.
- <sup>23</sup> WOLLHEIM, 2002, p. 215 (destaque sublinhado pelo autor).
- <sup>24</sup> ANDRADE, 2003, p. 18-20.
- <sup>25</sup> Ambos publicados pela editora Actas Sud, Arles, França, 2002.
- <sup>26</sup> Fevereiro de 1993.
- <sup>27</sup> ROSENBERG e TEMPERINI, 1999, p. 19. “[...] sorte de musée imaginaire en épigrammes, où sont décrits des tableaux réels ou fictifs.” (tradução do autor)
- <sup>28</sup> BUTOR, 1964, p. 129-197.
- <sup>29</sup> “Um cabinet d’amateur”. Paris: Éditions du Seuil, février 1994.
- <sup>30</sup> JARRETY, 2001, p. 152.