

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Miriam de Paiva Vieira

**DIMENSÕES DA ÉCFRASE:**  
A PRESENÇA DA PINTURA E DA ARQUITETURA  
EM ROMANCES DE ARTISTA

Belo Horizonte  
2016

Miriam de Paiva Vieira

**DIMENSÕES DA ÉCFRASE:  
A PRESENÇA DA PINTURA E DA ARQUITETURA  
EM ROMANCES DE ARTISTA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientadora: Profa. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz

Belo Horizonte  
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

V658d

Vieira, Miriam de Paiva.

Dimensões da écfraze [manuscrito] : a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista / Miriam de Paiva Vieira. – 2016.

215 f., enc.

Orientadora: Thaís Flores Nogueira Diniz.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura

Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

| Bibliografia: f. 197-215.

1. Vreeland, Susan, 1946- – Paixão de Artemísia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Vreeland, Susan, 1946- – Clara and Mr. Tiffany – Crítica e interpretação – Teses. 3. Oliveira, Carmen L. – Flores raras e banalíssimas – Crítica e interpretação – Teses. 4. Sledge, Michael, 1962- – Arte de perder – Crítica e interpretação – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. 6. Intermedialidade – Teses. 7. Arquitetura e literatura – Teses. 8. Écfraze – Teses. I. Diniz, Thaís Flores Nogueira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.933

Dedico este trabalho aos meus amores, Ezequiel e Débora.

## AGRADECIMENTOS

Ao Ezequiel, companheiro de todas as horas, que, com amor, compreensão e imprescindível ajuda técnica, incentivou-me e apoiou-me ao longo de todo o percurso desta empreitada.

À Débora, por sempre proporcionar alegria e fazer lembrar da importância da leveza na vida.

A minha família, pelo apoio e principalmente pela atenção e pelos cuidados despendidos a minha filha Débora durante meus períodos de imersão.

À Meires Santos, pela ajuda indispensável neste período.

A minha querida orientadora e mentora, Thaís Flores Nogueira Diniz, que acreditou no meu potencial desde nosso primeiro contato.

E também a minha orientadora “de coração”, Eliana Lourenço Lima Reis, que sempre me presenteou com palavras de incentivo.

À Heidrun Führer, que supervisionou minha pesquisa durante a mobilidade na Universidade de Lund, Suécia, pela sua disponibilidade e pelas longas e animadas conversas, presenciais e virtuais, sobre *écfrase*.

Às minhas receptivas e atenciosas tutoras nas disciplinas ministradas na graduação, Ana Larissa Marciotto e Andrea Mattos.

Aos programas Capes/Reuni e Erasmus Mundus Ação 2/Babel, pelas respectivas bolsas de estudo local e na Universidade de Lund, Suécia.

Ao Pós-Lit, em especial à solícita Letícia e ao simpático Norival.

Ao Colegiado de Graduação, à professora Sueli Coelho e à professora Heloísa Penna, pelo apoio na conciliação entre os estágios como professora bolsista e de pesquisa no exterior.

À Aline Sobreira, pela cuidadosa revisão, à Maria Angélica Amâncio, pelas transcrições, e ao Pedro Nascimento Vieira, pelo auxílio nas traduções.

Às companheiras de percurso Camila Figueiredo, Chantal Herskovic, Deborah Walter, Flávia Monteiro e Juliana Borges.

E, *last but not least*, aos colegas, mais virtuais que presenciais, Alexandre Delfino, Emília Carolina Souza, Maria Rita Vianna e Paulo Wagatsuma, cujos lúcidos e divertidos *posts* no FB me ajudaram a respirar entre uma página revisada e outra a ser redigida.

Meu mais sincero obrigado a todos.

Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror.

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

## RESUMO

O conceito de *écfrase*, *grosso modo*, recurso utilizado em descrições de obras de arte, vem sendo usado para definir um tipo de relação entre a literatura e outras artes e mídias, no âmbito dos estudos de intermedialidade. Porém, diferentemente do que acontece entre a literatura e a pintura, a relação entre a literatura e a arquitetura é ainda pouco estudada. O objetivo desta tese é a inclusão da investigação das relações entre a literatura e a arquitetura, através da *écfrase*. Nossa hipótese é de que, a cada nova *écfrase*, algo é adicionado à obra-fonte – seja uma pintura, uma escultura ou uma edificação –, de modo que o leitor tenha ganhos ao conhecer os diversos ângulos em suas muitas rerepresentações. Estas se dão por meio de romances de artista e ainda através de outros produtos culturais, em forma de cinema, fotografia, exposição em museu e videoinstalação. A partir do resgate da noção de *écfrase* na Antiguidade e da revisão de conceitos consolidados para o estudo das relações entre a literatura e pintura, elaborou-se um modelo interpretativo para o estudo da tipologia “*écfrase arquitetônica*”, que será aplicado à análise de romances de artista estruturados a partir da vida e da obra da pintora Artemísia Gentileschi (1593-1652), da *designer* Clara Driscoll (1861-1944) e da empreendedora apaixonada por arquitetura Lota de Macedo Soares (1910-1967), cuja biografia é associada à da poeta Elizabeth Bishop (1911-1979). Ao mesclar ficção e realidade, os objetos de investigação lidam não somente com a vida e o legado, mas principalmente com o processo criativo de cada uma dessas figuras. Serão analisados os seguintes romances de artista: *A paixão de Artemísia* (2010) e *Clara and Mr. Tiffany* (2011), ambos de Susan Vreeland; *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995), de Carmen Oliveira, e *A arte de perder* (2011), de Michael Sledge.

Palavras-chave: Intermedialidade, *écfrase*, arquitetura, pintura, romance de artista.

## ABSTRACT

The conception of ekphrasis, roughly a tool used in descriptions of artworks, has been used to define the relations between literature and other media under the light of Intermediality. However, differently from the relations between literature and painting, the relations between literature and architecture have not been thoroughly scrutinized yet. Therefore, the aim of this doctoral dissertation is the inclusion of the study of relations between literature and architecture, by means of ekphrasis. Our thesis is that at each ekphrasis, something new will be added to its source of inspiration – a painting, a sculpture, or a building. We also claim that different perspectives offered by several re-presentations will benefit readers. The new perspectives are revealed contemporary *künstlerromane* as well as other cultural products in the form of cinema, photography, museum exhibition, and videoinstallation. Departing from the ancient concept of ekphrasis and reviewing the already established relations for literature and painting, an interpretative model for studying the typology “architectural ekphrasis” will be proposed. This model will be applied in novels structured by the life and *oeuvre* of the painter Artemisia Gentileschi (1593-1652), the designer Clara Driscoll (1861/1944) and the entrepreneur and self-educated architect Lota de Macedo Soares (1910/1967), whose biography is intrinsically related to the life and work of the poet Elizabeth Bishop (1911-1979). The investigated cultural products blend fiction into reality and deal not only with the life and work of these historical women, but mainly with their creative process. Thus, the core of the novels *The Passion of Artemisia* (2002) and *Clara and Mr. Tiffany* (2010), both by Susan Vreeland; *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995), by Carmen Oliveira; and *The More I Owe You* (2010), by Michael Sledge.

Keywords: Intermediality, ekphrasis, architecture, literature, painting, *Künstlerroman*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Orazio Gentileschi, <i>Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes</i> .....	55
Figura 2 – Caravaggio (Michelangelo Merisi), <i>Judith decapitando Holofernes</i> .....	56
Figura 3 – Michelangelo Buonarroti, <i>Moisés</i> , c. 1513-1515 .....	57
Figura 4 – Artemísia Gentileschi, <i>Judith decapitando Holofernes</i> (Nápoles), c. 1612-1613 ..	58
Figura 5 – Artemísia Gentileschi, <i>Judith decapitando Holofernes</i> (Galeria Uffizi), c. 1620 ...	60
Figura 6 – Michelangelo Buonarroti, <i>Davi</i> , c. 1501-1504 .....	61
Figura 7 – Artemísia Gentileschi, <i>Judite e sua criada</i> , c. 1613-1614.....	61
Figura 8 – Artemísia Gentileschi, <i>Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes</i> , c. 1625.	63
Figura 9 – “What a Woman Can Do” .....	67
Figura 10 – Cartaz promocional do filme <i>Artemisia</i> na Itália .....	71
Figura 11 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	72
Figura 12 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	72
Figura 13 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	73
Figura 14 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	75
Figura 15 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	76
Figura 16 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	77
Figura 17 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	79
Figura 18 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	81
Figura 19 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	82
Figura 20 – Fotograma do filme <i>Artemisia</i> .....	84
Figura 21 – Duane Michals, <i>Artemisia Gentileschi</i> , 1979.....	86
Figura 22 – Exposição experimental, sob curadoria de Mieke Bal.....	87
Figura 23 – Araya Rasdjarmrearnsook, <i>Village and Elsewhere</i> , 2011.....	89
Figura 24 – Araya Rasdjarmrearnsook, <i>Village and Elsewhere</i> , 2011.....	89
Figura 25 – Imagem digital da Via Dei Condotti, Praça de Espanha, Roma .....	95
Figura 26 – Will H. Lowe, <i>Aurora, Young Woman at a Fountain</i> , c. 1894 .....	128
Figura 27 – Clara Driscoll, abajur <i>Butterfly</i> , 1899 .....	131
Figura 28 – Fotografia de lareira no estúdio pessoal na mansão de Mr. Tiffany .....	134
Figura 29 – Fotografia da Ponte do Brooklyn .....	136
Figura 30 – Fotografia do Edifício Flatiron .....	139
Figura 31 – Sérgio Bernardes. Croqui da casa Samambaia.....	148
Figura 32 – Sérgio Bernardes. Cortes e fachada da casa Samambaia .....	148

Figura 33 – Sérgio Bernardes. Planta da casa Samambaia.....	148
Figura 34 – Henrique Mindlin. Fotografias da construção da casa Samambaia .....	149
Figura 35 – Alan Weintraub. Reproduções de fotografias da casa Samambaia.....	150
Figura 36 – Caricaturas de Carlos Leão .....	155
Figura 37 – Reprodução parcial da página da revista <i>The New Yorker</i> .....	159
Figura 38 – Reprodução de fotografia da casa Samambaia .....	174

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>Dos objetos investigados .....</b>	<b>14</b>
<b>PARTE I.....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 1: ÉCFRASE .....</b>	<b>20</b>
<b>Conceituação .....</b>	<b>20</b>
<b>Intermedialidade e écfrase.....</b>	<b>20</b>
<b>Descrição.....</b>	<b>24</b>
<b>A écfrase na Antiguidade .....</b>	<b>27</b>
<b>Definições modernas e contemporâneas de écfrase .....</b>	<b>31</b>
<b>Categorizações.....</b>	<b>35</b>
<b>Formas negligenciadas de écfrase, segundo Tamar Yacobi .....</b>	<b>35</b>
<b>Marcadores textuais de picturalidade, segundo Lund, Robillard e Louvel .....</b>	<b>38</b>
<b>Exposição dupla e projeção icônica .....</b>	<b>43</b>
<b>A écfrase e o cinema.....</b>	<b>45</b>
<b>CAPÍTULO 2: DA PINTURA PARA A LITERATURA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS .....</b>	<b>49</b>
<b>O caso de Artemísia Gentileschi .....</b>	<b>49</b>
<b>O mito de Judite na obra de Artemísia Gentileschi.....</b>	<b>51</b>
<b>O romance de Vreeland .....</b>	<b>52</b>
<b>Judites em série .....</b>	<b>54</b>
<b>Os poemas de Shawna Lemay .....</b>	<b>64</b>
<b>Artemísia, Judite e Holofernes no cinema.....</b>	<b>69</b>
<b>Close-up, voice-over e mediação .....</b>	<b>72</b>
<b>Jogos de perspectiva .....</b>	<b>77</b>
<b>Écfrase.....</b>	<b>80</b>
<b>Judite e Holofernes em novas mídias.....</b>	<b>85</b>
<b>PARTE II .....</b>	<b>93</b>
<b>CAPÍTULO 3: ÉCFRASE ARQUITETÔNICA.....</b>	<b>99</b>
<b>A arquitetura como mídia (comunicativa) .....</b>	<b>99</b>
<b>Especificidades da mídia arquitetura .....</b>	<b>102</b>
<b>Modalidades .....</b>	<b>103</b>
<b>Corporeidade (<i>corporéité</i>) .....</b>	<b>106</b>
<b>Perspectiva .....</b>	<b>108</b>
<b>Écfrase arquitetônica.....</b>	<b>113</b>
<b>Performatividade e periegesis .....</b>	<b>115</b>
<b>O poder performativo da enargia .....</b>	<b>117</b>
<b>Modelo interpretativo de écfrase arquitetônica .....</b>	<b>118</b>

<b>CAPÍTULO 4: DA ARQUITETURA PARA A LITERATURA.....</b>	<b>121</b>
<b>O caso de Clara Driscoll.....</b>	<b>122</b>
<b>O movimento <i>Art Nouveau</i>.....</b>	<b>123</b>
<b>O romance <i>Clara and Mr. Tiffany</i>.....</b>	<b>124</b>
Do enredo.....	125
<b>Procedimentos midiáticos em <i>Clara and Mr. Tiffany</i>.....</b>	<b>126</b>
Vitrais.....	126
Interiores rebuscados.....	132
Marcos da metrópole.....	135
<b>O caso de Lota de Macedo Soares.....</b>	<b>140</b>
<b>O movimento modernista.....</b>	<b>142</b>
Samambaia: uma casa modernista.....	144
A corporeidade e o apelo aos sentidos na obra de Bernardes.....	146
<b>Representações visuais da casa Samambaia.....</b>	<b>147</b>
<b>O papel da arquitetura no relacionamento entre Lota e Bishop.....</b>	<b>150</b>
<b>Das obras analisadas.....</b>	<b>153</b>
<b>Reapresentações verbais da casa Samambaia.....</b>	<b>158</b>
Samambaia em forma de poema: “Canção do tempo das chuvas”.....	158
Samambaia em forma de romance I: <i>A arte de perder</i> .....	161
Samambaia em forma de romance II: <i>Flores raras e banalíssimas</i> .....	172
<b>O modelo interpretativo aplicado.....</b>	<b>179</b>
Écfrase arquitetônica simbólica.....	179
Écfrase arquitetônica técnica.....	180
Écfrase arquitetônica contemplativa.....	183
Écfrase arquitetônica performativa.....	184
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>190</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>197</b>
<b>Referências primárias.....</b>	<b>197</b>
<b>Obras citadas.....</b>	<b>197</b>
<b>Bibliografia geral.....</b>	<b>213</b>

## INTRODUÇÃO

O termo “écfrase”, como exercício retórico, tem suas origens na Antiguidade. Na atualidade é considerado um fenômeno intermediário que pode ser entendido, *grosso modo*, como um recurso literário utilizado em descrições de obras de arte. Estudos recentes abarcam principalmente a pintura como fonte para descrições literárias em forma de poemas. Mas outros tipos de manifestação artística, tais como escultura, instalações e arquitetura, também podem servir de fonte para écfrases em forma de romances, contos, filmes. Antes de entender a maneira como esse conceito foi incorporado pelos estudos da intermedialidade na contemporaneidade, vamos delimitar nosso campo de investigação.

Apesar de os estudos de intermedialidade estarem em franco crescimento, a interseção entre literatura e arquitetura ainda é uma faceta pouco explorada, diferentemente das relações entre literatura e pintura e entre pintura e arquitetura. De acordo com Arno Gimber e Asunción López-Varela Azcárate<sup>1</sup> (2010), faltam abordagens acerca das relações entre literatura e arquitetura. Para esses autores, seria interessante a inclusão de questionamentos sobre: (a) o modo como essas duas mídias se inter-relacionam em um discurso estético; (b) a maneira como os tropos arquitetônicos são aplicados a textos literários; (c) e, ainda, como estratégias literárias são utilizadas nos estudos sobre arquitetura (GIMBER; AZCÁRATE, 2010, p. 2-3). Desde a época dessa publicação, o campo evoluiu. Em dezembro de 2014, aconteceu em Lisboa o congresso ARCH&LIT: Interarts Dialogue(s). Houve também um aumento de teses de doutoramento<sup>2</sup> nessa área. O volume *Picturing the Language of Images* (2013), editado por Nancy Pedri e Laurence Petit, inclui a arquitetura como objeto de investigação consolidado nos estudos de Palavra e Imagem. Porém, para nossa surpresa, o volume *Handbook of Intermediality* (2015), recém-editado por Gabriele Rippl, que reúne artigos acerca da intermedialidade, não aborda o tema da arquitetura em nenhum de seus 34 artigos, o que comprova a escassez de investigações sobre as relações entre arquitetura e literatura, à luz dos estudos sobre intermedialidade.

Sendo graduada em Arquitetura e tendo me aprofundado no estudo da relação entre literatura e pintura em minha dissertação de mestrado, visto, nesta tese, com a colaboração de minha orientadora, professora Thaís Diniz, e minha supervisora de pesquisa

---

<sup>1</sup> Em resenha sobre o volume editado por Joaquim Paech e Jens Schröter, intitulado *Intermedialität: analog/digital* (2008), que reúne 40 artigos que tratam de propostas teóricas e reflexões sobre relações intermediárias.

<sup>2</sup> Ferraz (2000), Glaser (2002), Roland (2008), Julião (2012), Aydelotte (2013), Pettersson (2013), Schibille (2014).

durante a mobilidade na Universidade de Lund, Suécia, professora Heidrun Führer, a uma contribuição para a ampliação do diálogo entre a mídia literatura e a mídia arquitetura, com ênfase no recurso literário “écfrase arquitetônica”. Como a bibliografia sobre o assunto ainda é restrita, utilizamos a já consolidada discussão sobre écfrase dentro da literatura e outras artes como trampolim para investigar e melhor compreender como se dá a écfrase sobre arquitetura.

Esta tese está dividida em duas partes. A primeira trata de écfrase de maneira geral, e a segunda, da écfrase arquitetônica. O primeiro capítulo da Parte I é dedicado a uma revisão teórica do conceito de écfrase, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, à luz dos estudos sobre a intermedialidade. Para definir o tipo de intermedialidade a que nos referimos, são abordadas as proposições de Claus Clüver, Irina Rajewsky, Lars Elleström e Werner Wolf. A fim de estabelecer parâmetros para o estudo da écfrase, foram trazidos textos de Ágnes Pethő, Claus Clüver, Hans Lund, Heidrun Führer, Liliane Louvel, Ruth Webb, Valerie Robillard, Tamar Yacobi e Walter Moser. As discussões levantadas por James Heffernan, Mieke Bal, Peter Wagner e W. J. T. Mitchell, entre outros, também foram consideradas. No segundo capítulo, analisamos as diferentes maneiras como a écfrase é utilizada em produtos culturais – em forma de romance, poema, filme, exposição, fotosequência e videoinstalação – que tratem da vida e da obra da pintora caravaggista Artemísia Gentileschi.

Estamos cientes de que o rico material mencionado, aliado à noção de écfrase, já seria suficiente para uma tese consistente. Porém, além de muito já ter sido escrito sobre a vida e a obra da pintora italiana, principalmente do ponto de vista dos estudos de gênero, o material não nos ofereceu o subsídio necessário para alcançar nosso objetivo maior: a contribuição para a relação entre a literatura e a arquitetura. A expansão dos estudos da écfrase para outras mídias, que compõe os dois capítulos da primeira parte desta tese, resultou em um maior entendimento do conceito e, conseqüentemente, serviu de base para a segunda parte deste trabalho, em que buscamos desenvolver um modelo interpretativo inédito para os estudos de écfrase arquitetônica que sobeje a écfrase tradicional ou que, ao menos, leve ao aprofundamento das relações entre literatura e arquitetura.

Para a Parte II, tentamos estabelecer no terceiro capítulo as características intrínsecas à arquitetura a partir das quatro modalidades propostas por Lars Elleström (2010), juntamente com a noção de corporeidade (*corporéité*). Investigamos ainda a diferença entre o conceito de perspectiva em diferentes disciplinas. A noção de corporeidade, proposta por Maurice Merleau-Ponty e revisitada por Philip Auslander, foi embasada pelas propostas das

arquitetas Åsa Dahlin e Sophia Psarra. Como o estudo de perspectiva é tratado de maneira particular em diferentes disciplinas, utilizamos, no âmbito da História da Arte, os escritos de James Elkins, Hans Belting e Paul Crowther, e, no âmbito dos Estudos Literários, os de Tamar Yacobi, Liliane Louvel, Mieke Bal, Monika Fludernik e Stephanie Glaser. No âmbito da Arquitetura, os escritos de Alberto Pérez-Gomez & Louise Pelletier e Karsten Harries, entre outros, foram consultados. Para um maior embasamento acerca da teoria da arquitetura, contamos com as obras de David Spurr, Juhani Pallasma, Christian Norberg-Schulz, Patrick Schumacher e Steen Rasmussen, que discutem a arquitetura como meio de comunicação, assim como a questão da corporeidade, sob o ponto de vista arquitetônico. Em seguida, a exemplo dos modelos elaborados por Philippe Hamon e Stephanie Glaser, elaboramos um modelo interpretativo para o estudo da éfrase arquitetônica nos produtos culturais que tratam da vida e da obra da *designer* norte-americana Clara Driscoll e da empreendedora brasileira apaixonada por arquitetura Lota de Macedo Soares. Isso significa uma tentativa de ampliação do estudo da representação da arquitetura na linha de pesquisa Literatura, outras artes e mídias por meio da tipologia “éfrase arquitetônica”.

### **Dos objetos investigados**

Uma obra literária em que “a obra de arte, ou a figura de um artista – pintor, escultor, músico, não importa – aparece como elemento estruturador” (OLIVEIRA, 1993, p. 40) é considerada um *Künstlerroman*, ou “romance de artista”. Como a seleção dos objetos de investigação desta tese levou em conta a noção desse gênero literário, pareceu-nos coerente procurar uma discussão teórica sobre a produção de uma mídia que busca referências em outra mídia a partir de textos que não apenas ilustram a obra, mas também descrevem, com vivacidade, seu processo criativo. O fenômeno intermediário conhecido como éfrase foi o ponto de partida para o aprofundamento das representações da vida e do legado das seguintes figuras históricas: Artemísia Gentileschi (1593-1652), Clara Driscoll (1861-1944) e Lota de Macedo Soares (1910-1967), cuja biografia é associada à de Elizabeth Bishop (1911-1979). Os romances de artista investigados são: *A paixão de Artemísia* (2010) e *Clara and Mr. Tiffany* (2011), ambos de Vreeland; *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995), de Carmen Oliveira, e *A arte de perder* (2011), de Michael Sledge. Os demais produtos culturais aqui escrutinados, em forma de poema, filme, fotografia, exibição em museu e videoinstalação, também têm como elemento estruturador obras concebidas pelas, ou por causa das, biografadas.

Apesar de as figuras históricas selecionadas como objeto de investigação serem praticamente desconhecidas do público não especializado, a vida e a obra de todas elas foram fonte de inspiração para produtos culturais contemporâneos. Tal fenômeno é explicado por Griselda Pollock (2005), que insiste na existência de uma indústria crescente de ficção sobre artistas – romances e filmes sobre obras de arte e seus autores – nas últimas três décadas. Walter Moser enfatiza o desenvolvimento de “um verdadeiro gênero fílmico de ‘filmes sobre a pintura’, que tem tido sucesso certo” (MOSER, 2006, p. 53). Para construir suas *personas* históricas, essas ficções sobre artistas se baseiam em pesquisas acadêmicas documentais (POLLOCK, 2005, p. 177). Susan Vreeland,<sup>3</sup> autora de dois dos produtos culturais aqui investigados, confirma utilizar obras de arte como metáforas para enriquecer seu texto.

No capítulo dedicado à pintora caravaggista italiana Artemísia Gentileschi, escolhemos trabalhar com produtos culturais inspirados em sua vida e sua obra devido ao potencial ecfrástico e ao vasto material bibliográfico, tanto teórico quanto literário, existente. Como a pintora costuma ser mais lembrada por ter sido estuprada por seu tutor do que pelo valor de sua obra, as leituras críticas favorecem a abordagem de gênero e não focam os procedimentos utilizados para evocar sua obra. Para investigar as diferentes definições e facetas da noção de écfrase, realizamos um recorte na obra pictórica de Artemísia Gentileschi, rica na representação de mitos. Esse recorte resultou na exploração de écfrases do mito de Judite, visto que pelo menos uma das quatro telas sobre o tema pintadas pela artista foi fonte de inspiração para os produtos culturais investigados: o romance *The Passion of Artemisia* (2002), da norte-americana Susan Vreeland, traduzido por Beatriz Horta como *A paixão de Artemísia* (2010); poemas do livro *All the God-Sized Fruit* (1999), da canadense Shawna Lemay; o filme *Artemisia* (1997), com roteiro original escrito e dirigido pela francesa Agnès Merlet; a fotosequência *Artemisia Gentileschi* (1979), do artista norte-americano Duane Michaels; e a videoinstalação da artista tailandesa Araya Rasdjarmrearnsook intitulada *Artemisia Gentileschi's Judith Beheading Holofernes, Jeff Koons' Untitled, and Thai Villagers* (2012).

A história da *designer* norte-americana Clara Driscoll é contada no romance *Clara and Mr. Tiffany* (2011), de Susan Vreeland, e foi explorada no quarto capítulo, na segunda parte desta tese. Não há tradução para o português, e o material crítico ainda é

---

<sup>3</sup> Susan Vreeland ganhou o prêmio de melhor romance do ano pela *Foreword Magazine*, pela *Independent Publisher Magazine*, pelo San Diego Book Awards e pelo Theodor Geisel Award em 1999 com *Girl in Hyacinth Blue*, em 2002 com *The Passion of Artemisia* e em 2005 com *Life Studies*. Em 2007, ganhou o prêmio de melhor ficção histórica pelo San Diego Book Awards com o romance *Luncheon of the Boating Party*. Em 2011, foi uma das indicadas para o Lannon Literary Award for Fiction com o romance *Clara and Mr. Tiffany*. Seu trabalho já foi traduzido para 26 idiomas.

escasso. Acreditamos na relevância da análise das várias formas de éfrase reveladas em *Clara and Mr. Tiffany*, que incluem elementos arquitetônicos – vitrais de janelas –, objetos tridimensionais – abajures e luminárias – e também paisagens urbanas, o que descortina possibilidades para o estudo da éfrase arquitetônica. Para compreender as diversas facetas da noção de éfrase em objetos tridimensionais, investigamos os preceitos do movimento *Art Nouveau* – em especial a dicotomia natureza-cidade –, ditados pelo movimento *Arts and Crafts*. As mudanças na forma de construir iniciadas nesse período foram essenciais para a determinação dos pilares da arquitetura modernista. No entanto, apesar de auxiliar a elaboração de um modelo interpretativo de éfrase arquitetônica, o material oferecido pelo romance *Clara and Mr. Tiffany* foi insuficiente.

Assim, de modo a melhor sustentar a abordagem das relações entre literatura e arquitetura, optamos por incluir também um profissional da arquitetura. Como o movimento *Art Nouveau*, estudado na seção dedicada à obra de Clara Driscoll, culminou na arquitetura modernista, pareceu-nos pertinente buscar romances estruturados a partir de obras arquitetônicas que influenciaram esse momento de tantas mudanças no cenário urbano mundial. A importância da arquitetura no relacionamento de Elizabeth Bishop e de Lota de Macedo Soares – responsável pela concepção de sua casa em Petrópolis, conhecida como Samambaia, e pela execução do Parque do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro – é encontrada em vários estudos críticos, principalmente na fortuna crítica de Elizabeth Bishop. Como nosso foco é a presença do processo arquitetônico na literatura, vamos favorecer a rerepresentação das obras de arquitetura concebidas por, ou por causa de, Lota. As biografias romanceadas *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995), de Carmem Oliveira, e *The More I Owe You* (2010), do norte-americano Michael Sledge, traduzida para o português por Elisa Nazarian como *A arte de perder* (2011), ofereceram o apoio que buscávamos para aplicar o modelo de éfrase arquitetônica por nós elaborado.

Como o objetivo desta tese é, principalmente, a inclusão da arquitetura nos estudos de literatura, outras artes e mídias por meio da éfrase, propomos o estudo de relações intermediárias em “romances de artista” e também outros produtos culturais estruturados a partir da obra da pintora Artemísia Gentileschi. Acreditamos que todos os registros, assim como as narrativas fictícias construídas em torno das biografadas, são suplementos de suas obras, pois cada um dos produtos culturais acrescenta algo novo a elas, assim como aos registros históricos de suas vidas.

De acordo com Dirk van den Berg, uma vez que as

imagens encerram pistas a seguir, lacunas a preencher, conexões a fazer, ambiguidades a negociar, jogos a serem jogados, enigmas a solucionar, códigos a serem decifrados, significados a construir, conjecturas a testar, posições a adotar, conclusões a tirar – tudo isso [é] realizado fisicamente por espectadores por meio de atos de apropriação da imaginação humana<sup>4</sup> (BERG, 2004, p. 13).

Em geral, só percebemos aquilo que nos é familiar, no entanto, quando um autor apresenta um novo ponto de vista de um artefato através do focalizador, o leitor<sup>5</sup> tende a enxergar algo que não havia notado anteriormente, de modo a completar as lacunas deixadas pela obra-fonte, solucionar enigmas deixados pelos artistas, negociar ambiguidades da obra, e assim adotar posicionamentos, testar conjecturas e construir significados com base em conclusões tiradas a partir desse novo ponto de vista. O processo de visualizar mentalmente um artefato ausente – seja uma pintura, seja uma escultura, seja um sítio arquitetônico – por meio da leitura adiciona uma nova perspectiva àquela já conhecida. Ou seja, por meio de éfrase, o ponto de vista da *persona* literária suplementa o conhecimento prévio e a bagagem visual do receptor. E ainda, como cada reapresentação<sup>6</sup> de uma mesma obra-fonte difere das outras anteriores, cada uma delas sempre tem algo a acrescentar não só à obra do artista, como também umas às outras. Portanto, nossa hipótese é de que, a cada nova éfrase, algo é adicionado à obra-fonte – seja uma pintura, seja uma escultura, seja uma edificação –, de modo que o leitor tenha ganhos ao conhecer as novas facetas em suas distintas reapresentações por meio de romances de artista e ainda outros produtos culturais, em forma de cinema, fotografia, exposição em museu e videoinstalação.

Uma vez que o *corpus* escolhido trata não somente da vida, mas também, e principalmente, do processo criativo e da maneira como esse processo afeta a vida pessoal e amorosa de cada uma dessas figuras históricas, acreditamos que essa discussão acerca da

---

<sup>4</sup> No original: “Pictures contain clues to be traced, gaps to be filled, connections to be made, ambiguities to be negotiated, games to be played, puzzles to be solved, codes to be deciphered, meanings to be construed, conjectures to be tested, positions to be adopted, conclusions to be drawn – all of this by spectators bodily performing human acts of imaginative appropriation”. Todas as traduções de citações apresentadas nesta tese são de nossa responsabilidade, salvo menção contrária.

<sup>5</sup> Para estabelecer o tipo de leitor de que estamos tratando nesta tese, aceitamos a sugestão encontrada no verbete “leitor” no *Dicionário de semiótica* e recorreremos à definição de “enunciatário”. Assim sendo, “por ser a ‘leitura’ um ato de linguagem da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito”, definimos “leitor” como o “sujeito produtor do discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 150).

<sup>6</sup> Segundo a sugestão de Tamar Yacobi, “a representação do universo de uma obra se torna a re-apresentação de outra, uma mimese em segundo grau” (YACOBI, 1995, p. 600). O termo “reapresentação” é usado para diferenciar uma obra representada da que é apresentada novamente por intermédio de uma outra mídia.

écfrase venha a contribuir para o aprofundamento das relações entre mídias arquitetura, literatura e pintura, no âmbito do estudos da intermedialidade.

Vamos nos ater, portanto, ao estudo de reapresentações das obras de arte e de arquitetura por meio de écfrase. Não foi nossa intenção nesta tese criar uma nova definição para o termo “écfrase”. Não exploraremos todo o potencial intermediático das obras estudadas – os poemas, as cantigas, e as cartas que serviram como fontes históricas primárias à maioria dos produtos culturais investigados – isso fica para um futuro desdobramento. Não tivemos intenção de estudar a arquitetura do texto, ou a já conhecida e evoluída discussão das relações entre a literatura e a cidade, que, em geral, parte de outra abordagem teórica. Apesar de a grande maioria dos objetos investigados ter sido escrita por mulheres e versar sobre mulheres, também não foi nossa intenção empreender uma leitura feminista da vida e da obra de Artemísia Gentileschi, Clara Driscoll, Lota de Macedo Soares e tampouco da poeta Elizabeth Bishop.

## **PARTE I**

## CAPÍTULO 1:

### ÉCFRASE

*Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor.*

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

Este capítulo trata inicialmente da maneira como o conceito de écfrese foi incorporado pelos estudos da intermedialidade. Em seguida, realiza uma revisão teórica desse conceito desde a Antiguidade. No momento presente, o conceito conduz à delimitação de parâmetros, a partir de marcadores textuais de picturalidade, que serão utilizados nas análises do romance de artista e outros produtos culturais inspirados na vida e na obra da pintora Artemísia Gentileschi. Essas análises, aliadas à compreensão de questionamentos pertinentes aos estudos já consolidados sobre écfrese – (I) como a écfrese se adéqua aos estudos sobre intermedialidade; (II) o que difere écfrese de descrição; (III) qual é a origem do termo na Antiguidade; (IV) quais são as definições de écfrese propostas no século XX; e ainda, a partir de categorizações já consolidadas, (V) quais são as diferentes facetas da noção de écfrese –, servirão de base para a elaboração de um modelo interpretativo de écfrese arquitetônica na segunda parte desta tese.

### Conceituação

Antes de traçar uma revisão teórica do conceito de écfrese, é preciso demonstrar como esse recurso retórico utilizado pelos gregos, e também pelos romanos, na Antiguidade foi incorporado pelos estudos da intermedialidade na contemporaneidade como um fenômeno intermediário.

### Intermedialidade e écfrese

Intermedialidade é, segundo Claus Clüver, “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2008, p. 9). Ou seja, apesar de o termo ter surgido na virada do século XX para o XXI, os fenômenos e procedimentos escrutinados pelos estudos da intermedialidade não são novidade, uma vez que autores sempre encontraram inspiração em outras formas de expressão artística, ultrapassando as fronteiras que as separam.

Lars Elleström afirma que a intermedialidade diz respeito “tanto às relações abstratas entre mídias básicas e qualificadas quanto a características e inter-relações entre obras, performances e produtos midiáticos específicos”<sup>7</sup> (ELLESTRÖM, 2010, p. 30). O autor aponta três tipos complementares de mídia: as básicas, as qualificadas e as técnicas. As mídias básicas são identificadas apenas por meio de seu modo de produção, como palavras, imagens ou sons. As mídias qualificadas são estabelecidas em uma ou mais mídias básicas e ainda dependem dos aspectos contextuais (circunstâncias históricas, culturais e sociais) e operacionais (características estéticas e comunicativas), como literatura, pintura ou música. Já as mídias técnicas dizem respeito aos vários objetos que medeiam tanto as mídias básicas quanto as qualificadas, como uma tela pintada, a tela da TV ou ainda a de um computador (ELLESTRÖM, 2010, p. 5). Elleström estabelece quatro modalidades, ou categorias, que, segundo ele, são indispensáveis aos estudos de mídias. O autor considera as três primeiras modalidades – material, sensorial e espaçotemporal – como pré-semióticas e a quarta como semiótica. Todas elas devem sempre ser aliadas aos dois aspectos qualificativos: contextual e operacional. A proposta de Elleström será retomada na segunda parte desta tese.

Para Irina Rajewsky, intermedialidade é um “termo guarda-chuva” que serve “como termo genérico para todos aqueles fenômenos que, de alguma maneira, acontecem *entre*” mídias diferentes e que geralmente envolvem um “cruzamento de fronteiras entre as mídias” em questão (RAJEWSKY, 2012, p. 16, 18). Rajewsky propõe três subcategorias – “transposição midiática”, “combinação de mídias” e “referência intermidiática” –, de modo a estabelecer a “intermedialidade como uma categoria para análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias” e suas respectivas “configurações midiáticas concretas”, assim como as “qualidades intermidiáticas específicas”, uma vez que tais qualidades são variáveis de acordo com as características de cada fenômeno intermidiático (RAJEWSKY, 2012, p. 23, 24). A primeira subcategoria, a transposição midiática, enfatiza o processo de transformação e o “modo de criação de um produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), isto é, o procedimento que faz com que um produto específico de uma mídia – uma pintura – se transforme em um texto em outra mídia – um poema. A segunda categoria, a combinação de mídias, inclui todos os fenômenos em que pelo menos duas mídias distintas são articuladas concomitantemente, sem o privilégio de nenhuma delas, formando uma nova mídia, como é o caso da ópera e dos quadrinhos. Já na última categoria, a referência intermidiática, acontece a evocação ou imitação de especificidades de uma mídia em outra, como é o caso da escrita

---

<sup>7</sup> No original: “Intermediality is both about abstract relations between basic and qualified media and about connections between and features of specific works, performances and media products”.

cinematográfica, da musicalização da literatura, da écfrase, entre outros. Porém, vale ressaltar que “uma única configuração midiática pode preencher os critérios de duas ou até de todas as três categorias intermidiáticas apresentadas” (RAJEWSKY, 2012, p. 26), como é o caso da écfrase.

Irina Rajewsky (2013) propõe a justaposição dos prefixos “inter-” e “trans-” para distinguir procedimentos intermidiáticos de fenômenos transmidiáticos. Para ela, a diferença é simples: deve-se usar “inter-” para fenômenos que ocorrem “entre”, e “trans-” para aqueles que acontecem “através” de diferentes mídias, de maneira sincrônica ou diacrônica. Atualmente, a autora tem se dedicado ao estudo de *travelling phenomena*, ou seja, fenômenos, como a metalepse ou o *mise-en-abyme*, desvelados de diferentes maneiras nas diferentes mídias – literatura, pintura e cinema.

Elleström, por sua vez, propõe dois tipos de transformação de mídia: o primeiro tipo, que é, de certa forma, análogo ao que Rajewsky chama de referência intermidiática, acontece quando uma mídia rerepresenta outra mídia à mente do receptor. O segundo tipo de transformação abrange duas ideias: re-mediação,<sup>8</sup> que se refere a uma mediação repetida; e trans-mediação, que é a repetição da mediação envolvendo aspectos sensoriais por meio de uma terceira mídia técnica. Assim como a categoria transposição midiática proposta por Rajewsky, toda transmediação envolve um certo grau de transformação. Elleström usa o termo “mediar” para descrever o processo em que uma mídia técnica realiza configurações sensoriais significativas, por exemplo, um livro que pode mediar um poema, um diagrama ou uma partitura musical. A transmediação acontece quando configurações sensoriais, com capacidade de acionar representações correspondentes, são mediadas uma segunda vez por outra mídia técnica; por exemplo, ao ser lido, o poema impresso no livro é transmediado pelas cordas vocais do leitor (ELLESTRÖM, 2014, p. 12). Ou seja, as características vitais, ou especificidades, do poema são novamente apresentadas por um novo tipo de configuração sensorial.

Ágnes Pethő, na tentativa de elaborar um modelo de intermedialidade cinematográfica ou um mapeamento da retórica do cinema, propõe que a intermedialidade seja definida como uma ação, um ato performativo. A autora afirma que a produtividade de publicações e debates teóricos acerca do termo se dá devido à multiplicação acelerada das mídias propriamente ditas e também por incluir estudiosos das mais variadas áreas (PETHŐ,

---

<sup>8</sup> A noção de remediação sugerida por Elleström difere da proposta aberta de Jay David Bolter e Richard Grusin, em que remediação é definida como “a lógica formal a partir da qual novas mídias remodelam, recriam formas midiáticas anteriores” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 273).

2010, p. 40). Ela também explica que a intermedialidade envolve processos que ativamente “realizam” algo e extrapolam a passividade de simplesmente “ser”<sup>9</sup> (PETHŐ, 2010, p. 60). Pethő contribui para um maior entendimento do dinamismo contemporâneo tanto do surgimento contínuo e da produção de novas mídias quanto da crítica acerca de tais produtos midiáticos.

Para esta primeira parte, será utilizada a categorização de fenômenos intermediários proposta por Rajewsky. A *écfrase*, recurso literário escolhido para explorar a maneira como a obra de figuras históricas pode ser rerepresentada em diferentes mídias, é um fenômeno intermediário que se encaixa, por um lado, na categoria referência intermediária, mas, por outro, pode também ser entendido como uma transposição midiática. Essa categoria, considerada “genética” (RAJEWSKY, 2012, p. 24-26), representa claramente o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias, ou seja, o processo resultará em uma nova obra pertencente a uma determinada mídia – um romance –, mas irá se referir a outra mídia – pintura ou arquitetura.

A “*écfrase*” é definida por manuais retóricos gregos (os *Progymnasmata*) como um tropo (figura de pensamento). Segundo Hélio Teão, esse “discurso descritivo”<sup>10</sup> (TEÃO *apud* CHINN, 2007, p. 267) é uma “composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado” (TEÃO *apud* RODOLPHO, 2012, p. 163). Etimologicamente, o termo vem de uma combinação do verbo grego *phrazein/phrazein* (contar, declarar, pronunciar, mostrar) com o prefixo *ek-* (fora ou completamente, integralmente), ou seja, a *ekphrasis* deve revelar ou relatar algo em seus mínimos detalhes. Em latim, é traduzido como *descriptio*. O termo foi retomado no século XIX de modo a definir um tipo específico de descrição literária, como consta no *Dicionário clássico Oxford*, que define *écfrase* como “uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário”<sup>11</sup> (THE OXFORD..., 1996, p. 515). Ou seja, de acordo com a noção da Antiguidade, a *écfrase* é um tipo de recurso retórico, mas de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário. Ambos os casos tratam de descrições, mas a maior diferença entre as definições reside no fato de que a *écfrase* clássica era uma tradição oral que deveria ser fixada na mente da audiência de maneira a perpetuar a memória e a História, enquanto, uma vez consolidada a reprodutibilidade técnica no século XIX, as

<sup>9</sup> No original: “Intermediality is seen, more often than not, as something that actively ‘does,’ ‘performs’ something, and not merely ‘is’”.

<sup>10</sup> No original: “Ekphrasis is descriptive speech, bringing what is portrayed clearly before the sight”. Traduzido do grego por George A. Kennedy (2000).

<sup>11</sup> No original: “an extended and detailed literary description of any object, real or imaginary”.

palavras não mais se dissolvem no ar, conseqüentemente, a função da écfrase passa a ser de cunho literário.

No século XXI, Werner Wolf e Walter Bernhart sugerem que o termo “écfrase” seja adotado para designar descrições literárias de obras de arte visuais, já que o objetivo dessa variação de referência intermediática é desencadear uma percepção imaginária das obras ou mídias em questão (WOLF; BERNHART, 2007, p. 49). James Heffernan, entre outros, estabelece a écfrase como um gênero literário (HEFFERNAN, 2015, p. 48). Portanto, mesmo que na atualidade o termo seja ainda bastante utilizado em sua forma restritiva, nos moldes do século XIX, ou seja, para investigar descrições verbais – em forma de poesia – de signos não verbais – em forma de pintura, estudos contemporâneos propõem o resgate de elementos da tradição retórica clássica a fim de abranger outros tipos de manifestação artística, tais como escultura, instalação e arquitetura, nos estudos sobre outros gêneros literários, tais como romances e contos, e também o cinema.

Os produtos culturais a serem analisados na presente tese apresentam, em sua grande maioria, um alto grau de saturação pictural, expresso por meio das inúmeras passagens descritivas – algumas ecfásticas, outras não – que costuram suas respectivas tramas. Como toda écfrase é tida, em geral, como descrição, mas nem toda descrição é uma écfrase, propomos iniciar a discussão do conceito de écfrase a partir do conceito de descrição, para compreender as sutilezas de tal distinção.

## **Descrição**

Sobre os estudos da descrição em romances do século XIX, Philippe Hamon alega que o “leitor reconhece e identifica sem hesitar uma descrição: ela é um ‘corte’ na narrativa, a narrativa ‘interrompe-se’” (HAMON, 1976, p. 57), e ainda explica que

a descrição será, pois, o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente, o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde se “armazena” a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de “ginástica” semântica [...], entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da ação. [...] Pode-se dizer, então, que, por um lado, desempenha o papel de “organizador” da narrativa, e, por outro lado – pela redundância que nela introduz –, o papel de sua memória (HAMON, 1976, p. 73-74).

Já Wolf argumenta que a descrição, independentemente de sua data de elaboração, é um fenômeno transmidiático em que a mídia tem um papel relevante. Diferentes mídias

apresentam diferentes potenciais descritivos de acordo com o enquadramento da descrição em questão. A verbalização favorece a representação de objetos espaciais estáticos e a descrição de processos (WOLF, 2007, p. 78). Devido à natureza da mídia verbal, descrições em obras literárias possuem menos potencial descritivo do que pinturas. Enquanto uma representação pictural favorece a simultaneidade, uma representação verbal é temporal e dinâmica, ou seja, desdobra-se em uma sequência. Uma das vantagens da mídia verbal é sua flexibilidade referencial: é muito difícil encontrar um fenômeno concebível ou mesmo objetos concretos que não possam ser descritos por meio de palavras (WOLF, 2007, p. 49).

Mieke Bal historia a maneira como a teoria e a crítica tratavam com descaso a descrição através de um discurso defensivo e, por vezes, até mesmo preconceituoso até a segunda metade do século XX (BAL, 2006, p. 96). Para Bal, as definições mais corriqueiras do termo “descrição” utilizadas no século XIX, elencadas no artigo de Gérard Genette “Frontières du récit” (1969), são problemáticas, tanto pela falta de características próprias quanto por serem baseadas em uma distinção entre o descritivo e a narrativa “pura” (BAL, 1991, p. 109). Ela afirma ainda que a teoria narrativa do século XX na Europa situa a descrição nas “fronteiras da narração”, como um “suplemento derridiano”.<sup>12</sup> No entanto, com base em investigação desenvolvida nos anos 1980, a autora argumenta que, mesmo quando parece ser somente um acréscimo, a descrição não é um elemento alheio, pois continua sendo indispensável à narrativa. No caso de romances, as passagens descritivas têm o mesmo peso que a representação das ações (BAL, 2006, p. 96-97). Ou seja, ainda que os estudos da narração tenham deixado, muitas vezes, o estudo da descrição em segundo plano, não se pode ignorá-lo.

Apesar de já terem sido consideradas como meros ornamentos decorativos, passagens descritivas não são supérfluas, uma vez que preenchem uma série de funções na narrativa. Para Genette, não existe narração sem descrição, e a descrição pode até mesmo servir à narrativa (GENETTE, 1969, p. 57), como no caso de romances escritos no século XIX. De acordo com Wolf, a função mais óbvia da descrição é o enriquecimento do apelo

---

<sup>12</sup> De acordo com Jacques Derrida, o suplemento é como uma entidade anexada à obra original, que sempre acrescenta algo novo, indefinidamente, sem apagar os vestígios da fonte e/ou dos suplementos anteriores (DERRIDA, 1976, p. 144-145). Diferentemente do conceito de palimpsesto proposto por Gérard Genette, em que um texto literário é como um “pergamino cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar a outra, que não a esconde de fato, de modo que se possa lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 1997, contracapa – tradução de Sônia Queiroz), o suplemento adiciona para substituir, mas, mesmo que aconteça uma substituição, a fonte nunca irá desaparecer. Para Derrida, o jogo das substituições preenche e marca determinadas lacunas. O suplemento é um tipo de ponto cego no texto, que abre e limita a visibilidade do não visto (DERRIDA, 1976, p. 163). O autor salienta o papel fundamental exercido pelo leitor nesse processo (DERRIDA, 1976, p. 157-158).

perceptivo e, conseqüentemente, o aumento da natureza persuasiva e experimental da narrativa. Para ele, descrições verbais conseguem alcançar o domínio de todos os cinco sentidos (WOLF, 2007, p. 55-56). Concordamos com Wolf que, devido a sua evidente natureza transmidiática, a descrição é um procedimento atemporal presente em mídias tanto verbais quanto não verbais. E ainda percebemos a descrição como uma forma de estimular a imaginação do leitor de modo a promover sua interação com a obra literária.

Em nossa revisão literária dos estudos sobre descrição, três questionamentos aparecem de maneira recorrente. O primeiro faz menção à antiga prática de transformar a descrição em uma longa lista de itens sucessivos e prorrogáveis. O segundo, de ordem estrutural, diz respeito à quantidade de detalhes descritivos, e um terceiro é a identificação de enquadramento, isto é, onde e como se dá o início e o fim de uma descrição. Para Evelyn Copley, uma vez que o enquadramento de trechos descritivos é identificado por seus respectivos marcadores, o início das descrições não costuma apresentar grandes problemas. Já a finalização costuma apresentar problemas de organização, marcação e motivação. Diferentemente da narração, em que o final é o resultado lógico de um desenvolvimento precedente, a finalização de descrições é mais ou menos arbitrária (COBLEY, 1986), pois pode acontecer a qualquer momento, cabendo ao descritor decidir, ainda que isso seja difícil, o que deve acontecer aqui e não ali.

Mieke Bal (1991, p. 115-117) afirma que o estudo das descrições não pode ser realizado por meio de fragmentos ou recortes isolados do texto e acrescenta que “o efeito de uma descrição não se restringe à passagem descritiva em si [...] todo detalhe deve ser relacionado com o todo; nada é supérfluo; nada é irrelevante; nada é insignificante”<sup>13</sup> (BAL, 1991, p. 132). Portanto, além de uma análise dos marcadores da descrição, é importante considerar criticamente o que antecede e o que sucede às passagens descritivas na narrativa para um melhor entendimento e compreensão, não somente da motivação e da focalização em questão, mas também da investigação daquele produto cultural como um todo.

Bal também argumenta que a descrição pode diminuir o ritmo do fluxo do tempo da narrativa, mas não chega a interrompê-lo (BAL, 2006, p. 97). Wolf afirma que passagens descritivas nunca acontecem aleatoriamente no texto, o que remete à função “arquitetônica” das descrições, visto que podem ser utilizadas para estruturar uma narrativa quando organizadas de forma a iniciar importantes cenas em tom de *show* (mimese) em vez de *tell*

---

<sup>13</sup> No original: “The effect of the description is not restricted to the descriptive passage itself [...] every detail is related to the whole; nothing is superfluous; nothing is irrelevant; nothing is meaningless”.

(diegese).<sup>14</sup> Informar ao leitor os detalhes do meio em que a personagem vive equivale à descrição dessa mesma personagem. As descrições podem ter o propósito de contribuir para a explicação de elementos da história e revelar a personalidade de *personas* fictícias. Sem intenção de restringir a função da descrição à teoria da recepção, o crítico afirma que descrições “pintam” o contexto, criando um ambiente favorável a um suspense que desencadeia a ação e que geralmente aprimora a ilusão estética ou a imersão do leitor na trama (WOLF, 2007, p. 56-58). Wolf ainda sugere que um dos aspectos mais importantes do estudo da descrição no contexto da intermedialidade é a correspondência estabelecida, por exemplo, entre paisagem e os estados psicológicos, princípio básico da ficção desde o Romantismo, do qual se apoderam hoje outras mídias, especialmente o cinema.

Em poucas palavras, seguindo a argumentação de Mieke Bal de que a *écfrase* é tanto narrativa quanto descritiva (BAL, 2006, p. 97), nossas investigações sobre esse recurso literário serão norteadas pelos seguintes parâmetros fundamentados nos estudos da descrição: (1) a crença em sua relevância na narrativa, uma vez que as passagens descritivas não podem ser ignoradas dentro de um produto cultural; (2) o envolvimento do leitor durante o processo de transposição midiática; (3) as características inerentes às mídias envolvidas; (4) o estudo do produto cultural como um todo, e não somente de fragmentos de passagens descritivas, considerando sempre o que vem antes e depois do (5) enquadramento de cada trecho, assim como seus (6) respectivos marcadores.

A seguir, buscaremos nas origens clássicas do conceito a argumentação que fundamenta a definição contemporânea de *écfrase*: um modo de representação, e não simplesmente uma variável da descrição.

### **A *écfrase* na Antiguidade**

Ruth Webb explica que, apesar de algumas definições de *écfrase* sugerirem uma investigação arqueológica da gênese do texto *ecfrástico*, a definição retórica enfoca a “problemática de audiência e de recepção”, uma vez que a *écfrase* “faz o observador ‘ver’ com seu olho mental”<sup>15</sup> (WEBB, 2007, p. 15). É uma “resposta visualmente imaginativa às

<sup>14</sup> Gérard Genette explica que “a categoria do aspecto recobria essencialmente as questões do ponto de vista narrativo, que a crítica americana de tradição jamesiana geralmente trata em termos de oposição entre *showing* (representação – no vocabulário de Todorov) e *telling* (narração), ressurgências das categorias platônicas de *mimesis* (imitação perfeita) e de *diegesis* (narrativa pura), os diversos tipos de representação do discurso de personagem, os modos de presença implícita ou explícita do narrador e do leitor na narrativa” (GENETTE, 1995, p. 28).

<sup>15</sup> No original: “The rhetorical definition of ekphrasis, however, as a speech that makes the viewer ‘see’ in his or her mind’s eye encourages us to focus instead on questions of audience and of reception”.

palavras”<sup>16</sup> (WEBB, 2007, p. 16) que, através da interação entre palavra e imagem, dá acesso a representações de uma determinada experiência. Esse tipo abrangente de visualidade faz com que o receptor sinta a presença da cena descrita, seja um evento, seja uma paisagem, seja ainda um edifício. Logo, a relação entre a éfrase e sua fonte inspiradora deve ser tratada por seu impacto psicológico, e não simplesmente como referência. Assim, em vez de insistir na tarefa impossível de recriar um objeto material por meio da mídia imaterial da palavra, Webb sugere que, ao criar a ilusão de “ver”, a éfrase antiga não busca imitar um determinado objeto, e sim o ato de percepção desse objeto (WEBB, 2007, p. 14). Apesar de sutil, tal distinção é relevante, pois um dos principais objetivos do exercício retórico da éfrase é exatamente criar uma impressão visual na mente do ouvinte.

De acordo com Heidrun Führer e Bernadette Banasziewicz, do ponto de vista retórico, a éfrase deve extrapolar a descrição de objetos *per se*, de maneira a evocar também um certo significado social, ideias e, principalmente, seu impacto emocional (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 54-58). Assim, a éfrase abrange, como Webb preconiza, a atividade criativa da imaginação tanto pelo enunciador quanto pelo receptor, suscitando a presença fictícia de um objeto ou cena ausente. Portanto, além de a éfrase ser “a arte de provocar uma visão”<sup>17</sup> (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 50), é também um recurso “complexo de visão retórica que se refere à capacidade da linguagem de evocar imagens mentais”<sup>18</sup> (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 58). A argumentação das autoras é complementada pelo fato de que o modelo cognitivo da éfrase deve ser o de mídia qualificada de uma performance dinâmica, e não de um artefato mimético estático.

Estabelecida em contexto histórico de florescimento das habilidades retóricas próprias ao período helenístico e à cultura romana, a éfrase é um exemplo de exercício retórico em que o enunciador e a audiência devem estar envolvidos em uma performance interativa nos níveis corporal e mental<sup>19</sup> (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 48). Porém, isso só acontece quando as intenções do autor conseguem antecipar as imagens mentais, o conhecimento, os códigos e as emoções a que o leitor está predisposto. Conforme explicam Führer e Banasziewicz, “através da *energeia*, i.e., um tipo específico de clareza, o enunciador instiga/provoca a *enargeia*, que é a capacidade performativa da audiência de imaginar”, o que irá “provocar efeitos emocionais conectados a determinadas imagens

<sup>16</sup> No original: “visually imaginative response to words”.

<sup>17</sup> No original: “ekphrasis is the art to provoke a vision”.

<sup>18</sup> No original: “ekphrasis is a complex literary device of rhetorical vision referring to the capacity of language to evoke mental pictures”.

<sup>19</sup> Essa questão da performance corporal e mental será retomada na discussão acerca da éfrase arquitetônica, na segunda parte desta tese.

mentais influenciadas por uma determinada cultura”<sup>20</sup> (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 59). A base da éfrase na Antiguidade é o poder e a ação da linguagem, que se dão quando a imaginação do locutor e de seu ouvinte na audiência se envolvem em uma interatividade performativa dinâmica e cooperativa. Aquilo que é ouvido acaba por se revelar aos “olhos da mente”. Para entender como uma mídia qualificada “provoca uma visão” e/ou “evoca imagens mentais” é preciso, portanto, considerar a “enargia”,<sup>21</sup> ou *enargeia*.

João Adolfo Hansen (2006) reforça a importância da enargia no recurso retórico e retoma definições de Teão, Pseudo-Hermógenes e Aristóteles, entre outros, para lembrar que, em uma éfrase com enargia, o narrador coloca o objeto narrado à frente do olho do leitor com uma vivacidade que o faz “entrar pelos ouvidos”. Anne Shephard, por sua vez, usa a palavra “vivacidade” para designar enargia em seu recente trabalho sobre a imaginação estética da Antiguidade (SHEPARD, 2014). Já Webb explica que o termo é, de fato, muitas vezes, traduzido como “vivacidade”. No entanto, pode ser usado também para designar a percepção clara e direta de algo, uma vez que os gregos não distinguiam o “ver” por meio da imaginação do “ver” com os próprios olhos<sup>22</sup> (WEBB, 2007, p. 16), fazendo o ausente se tornar presente.

Pseudo-Hermógenes indica a éfrase como parte de exercícios retóricos narrativos. A classificação de Téon refere-se tanto a objetos quanto a ações, pois, para ele, a éfrase atende a descrição e a narração. Nicolau, por sua vez, sugere a inserção do adjetivo “vívido” (vividez, vivacidade), chamando a atenção para a importância da enargia, na definição de éfrase. Führer e Banasziewicz argumentam que é exatamente esse aspecto particular que a distingue da diegese (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 54-58). Como a éfrase e a enargia são detectadas através tanto de análise linguística quanto de uma investigação do contexto intra e extratextual, é necessário perceber seu enquadramento narrativo e aquilo que extrapola o que seria aparentemente uma descrição (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 70). Portanto, na Antiguidade, a éfrase era entendida como um exercício retórico que envolvia tanto descrição quanto narração, com o objetivo de induzir sentimentos e pensamentos vívidos por meio da enargia, tornando o ouvinte espectador.

<sup>20</sup> No original: “By means of *enargeia*, i.e. a special type of clarity, the speaker elicits *enargeia*, the audience’s performative capacity to imagine, and provokes emotional effects linked to these culturally influenced mental images”.

<sup>21</sup> Adotamos a tradução “enargia” para o termo *enargeia* (ou *enárgeia*), conforme sugerido por Melina Rodolpho em *Éfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis* (2012, p. 21).

<sup>22</sup> No original: “enargeia, which is usually translated as ‘vividness’ in literary and rhetorical contexts, but which can also be used of clear and direct perception of a thing, so that the Greek does not distinguish between ‘seeing’ with the imagination and seeing with the eyes”.

Führer e Banasziewicz argumentam que a libertação da éfrase de seu enquadramento referencial e de sua limitação ao objeto possibilita um modelo geral de éfrase como um convite verbal para imaginar e entrar em uma cena evocada pelo agente focalizador. Intrinsecamente ligada à habilidade retórica de suscitar uma imagem imediata na mente da audiência através da enargia, a éfrase propositadamente provoca uma resposta emocional (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 48-50). Além de levada para fora dos domínios estabelecidos pela dicotomia narração-descrição, a discussão do conceito de éfrase deve considerar os efeitos causados no receptor. As autoras sugerem que o foco no termo clássico enargia é uma das soluções possíveis para muitos dos problemas encontrados em discussões contemporâneas sobre a éfrase.

Webb relaciona uma surpreendente variedade de fontes inspiradoras da éfrase na Antiguidade – batalhas, crocodilos, cidades, edifícios, pessoas e festivais –, que eram classificadas em: pessoas (*prosopa*), lugares (*topoi*), tempo (*chronoi*), eventos (*pragmata*) e ainda plantas e animais (WEBB, 2009, p. 61). A autora explica que, apesar de não existir uma subdivisão dedicada somente a obras de arte, pinturas e estátuas também inspiravam éfrases (WEBB, 2012, p. 11). No entanto, estudos e traduções dos séculos XVIII e XIX favoreceram as obras de arte como objetos de éfrase, o que resultou na redefinição do termo na contemporaneidade. Uma vez que a concepção retórica da éfrase não levava em conta a diferença entre artes e ofícios como no século XVIII, é relevante mencionar que, entre muitos outros temas, a arquitetura sempre serviu de fonte inspiradora para a éfrase. Por conseguinte, as éfrases inspiradas na categoria *topoi* – “lugares feitos pelo homem, portos, colunas e afins”<sup>23</sup> (WEBB, 2009, p. 80) – validam nossa proposta de estudo da tipologia éfrase arquitetônica.

Na tentativa de trazer um momento passado e/ou uma cena ausente mentalmente para o “aqui e agora” na Antiguidade, a éfrase se ocupava do conceito de referencialidade – *mimesis* –, tradicionalmente aplicado às mídias qualificadas, como literatura, pintura, escultura, artes visuais, arquitetura, dança, performance e seus equivalentes no mundo real. Mas esse ato comunicativo de performance retórica interativa se perdeu quando a éfrase foi compreendida dentro do conceito moderno de descrição, em contraste semântico com o de narração (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 53). Em suma, a partir do sentido moderno difundido no século XX, a éfrase acontece quando, em um processo mental, a evocação de uma imagem visual é desencadeada a partir de sua verbalização, por intermédio

---

<sup>23</sup> No original: “places made by men, harbours, colonnades and the like”.

de um texto lido ou escutado. Por isso, o estudo da éfrase na contemporaneidade pode, e deve, extrapolar seu entendimento do século XIX, deixando de ser apenas uma modalidade de descrição e retomando a propriedade performativa desse exercício retórico, agora recurso literário.

### **Definições modernas e contemporâneas de éfrase**

Melina Rodolpho explica que, “por tratar-se de uma modalidade que também aparece em outras”, a noção de éfrase era controversa já na Antiguidade. Afinal, “dependendo do contexto inserido”, pode exercer tanto a função global de detalhar quanto a função específica de evidenciar o objeto ao espectador (RODOLPHO, 2012, p. 169). A maioria das definições do termo éfrase propostas depois de meados do século XX não se atém somente ao potencial descritivo e reforça a qualidade representativa das obras de arte como sua única fonte inspiradora. Quando os estudos da representação verbal se tornaram uma área de interesse, Leo Spitzer (1962) trouxe o termo de volta para o discurso literário a partir de uma releitura da problemática da separação entre as artes do tempo e as artes do espaço apresentada por Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766). Spitzer define a éfrase como “uma descrição poética de uma obra de arte”, ou “*une transposition d’art*”, técnica desenvolvida por Théophile Gautier (1811-1872), que reproduza por meio de palavras objetos de arte “sensualmente perceptíveis” aos moldes da tradição *ut pictura poesis*<sup>24</sup> (SPITZER, 1955, p. 207). O artigo divisor de águas de Rensselaer W. Lee (1967) historia detalhadamente as inter-relações e a rivalidade entre as artes, de acordo com o entendimento na Renascença, convocando efetivamente o discurso horaciano para os estudos modernos. Ainda nos anos 1960, Murray Krieger revisitou o *Laocoonte*, elevando, em definitivo, o status da éfrase de gênero literário<sup>25</sup> específico para princípio literário. A proposta de Krieger possibilitou a bem acolhida definição de James Heffernan delineada nos anos 1990: “representação verbal de uma representação visual”<sup>26</sup> (HEFFERNAN, 1993, p. 3). Heffernan consegue assim abandonar as tentativas de separação entre as artes. Para o autor, a éfrase é fascinante por evocar o poder de imagens silenciosas; por ser tangível e não impressionista; e também por observar como a “história da literatura

<sup>24</sup> No original: “[ekphrasis is] the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, ‘une transposition d’art’, the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible *objets d’art* (*ut pictura poesis*)”.

<sup>25</sup> Devemos esclarecer que, na linha de Kreiger, entendemos a éfrase menos como um gênero literário, e mais como um procedimento intermediário.

<sup>26</sup> No original: “Ekphrasis is the verbal representation of visual representation”.

pode ser escrita como uma história de sua permanente resposta conflituosa às artes visuais”<sup>27</sup> (HEFFERNAN, 1993, p. 1-2). A capacidade de “falar sobre, por e para”<sup>28</sup> (HEFFERNAN, 1993, p. 7) suas fontes de inspiração é, para nós, o aspecto mais fascinante da *écfrase*.

W. J. T. Mitchell toma emprestada a definição de Heffernan para, em um discurso politizado, propor três fases do que ele chama de fascinação *ecfrástica*: a indiferença, a esperança e o medo (MITCHELL, 1994, p. 151-156). Dentro da chamada “*esperança ecfrástica*”, ele discute como o olhar (*gaze*) masculino do objeto feminino promove a dominação social e de gênero por meio de uma “*imagem ecfrástica como o outro feminino*”<sup>29</sup> (MITCHELL, 1994, p. 168).

Também a partir da proposta de Heffernan, que exclui toda pintura não representativa, toda escultura e todo tipo de arquitetura (CLÜVER, 1998, p. 13), Clüver define *écfrase* como “a representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em sistemas *sígnicos* não verbais”.<sup>30</sup> Além de abarcar tanto as fontes de inspiração existentes quanto as imaginárias,<sup>31</sup> sua definição abrange as artes tradicionais, as pinturas não representativas, a escultura, a arquitetura e ainda as novas mídias. Saindo dos domínios do discurso *interartes*, a proposta de Clüver abre as portas para o estudo da *écfrase* em diferentes mídias, possibilitando a análise da *écfrase* arquitetônica, que inclui, além das edificações, os elementos arquitetônicos, as peças de *design* e os espaços urbanos. No entanto, mesmo com a viabilidade de aplicação de propostas mais arrojadas e abrangentes como a de Clüver, a grande maioria das análises contemporâneas (realizadas desde 2010) ainda mantêm o foco no estudo de poemas, como observado no volume editado por Nancy Pedri e Laurence Petit (2013) e na tese de doutoramento de Emma Tornborg (2014), publicada em livro. E mesmo

<sup>27</sup> No original: “how history of literature can be written as a history of its perennially conflicted response to visual art”.

<sup>28</sup> No original: “Ekphrasis does not only speak about works of art but also to and for them”.

<sup>29</sup> No original: “ekphrastic image as a female other”. Segundo Mitchell, essa sugestão é válida a partir de uma perspectiva masculina, o que não é o caso dos produtos culturais aqui investigados. O autor deixa claro que se sua investigação partisse de poemas escritos por mulheres, a conclusão poderia ter sido diferente.

<sup>30</sup> A tradução da definição de 1997, “a representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema *sígnico* não verbal” (CLÜVER, 1997, p. 26), está disponibilizada em “*Intermedialidade*” (CLÜVER, 2008, p. 18). Na nota 8, Clüver apresenta a atualização de sua definição no plural, em acordo com sugestão de Tamar Yacobi. Em recente artigo, ainda no prelo, Clüver discute a possibilidade da mídia cinema ser, ou não, incluída nos estudos sobre *écfrase* e reformula sua definição para “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética” (CLÜVER, 2016). Uma vez que só tivemos acesso ao artigo na fase de revisão final desta tese, e tal atualização não interfere na nossa argumentação acerca de *écfrase* arquitetônica, manteremos a definição publicada em 2008.

<sup>31</sup> Em 1988, John Hollander cunhou o termo *écfrase* nocional (*notional ekphrasis*) para distinguir as verbalizações de imagens imaginárias ou de obras de arte perdidas ou destruídas ao longo dos tempos daquelas *écfrases* factuais de imagens reais geradas por objetos existentes, segundo o autor, *actual ekphrasis* (HOLLANDER, 1988, p. 209).

no volume recém-editado por Gabriele Rippl (2015), dos sete artigos da seção intitulada “Ekphrasis”, cinco tratam de poesia e pintura.

Apesar de Simon Goldhill afirmar que “a literatura atualmente em voga sobre éfrase não clássica [...] raramente domina adequadamente o material clássico”<sup>32</sup> (GOLDHILL, 2007, p. 1), a proposta de Clüver retoma da Antiguidade a importância do papel da oratória e da enargia na éfrase. Entretanto, em seu mais recente artigo, Tamar Yacobi apresenta um contra-argumento a essa ênfase dada à enargia. A autora investiga poemas que aparecem impressos ao lado das obras de arte, não se fazendo portanto necessária a preocupação do poeta em tornar visível aquilo que está ausente do campo de visão do leitor (YACOBI, 2013, p. 15). O argumento é válido, por exemplo, no âmbito dos estudos acerca de exposições em museus e suas respectivas publicações, o que não é o caso dos objetos investigados nesta tese. Desse modo, concordamos com a premissa de Führer e Banaszkiwicz quanto à importância do resgate de elementos da retórica clássica pelos estudos contemporâneos da éfrase como recurso literário, bem como com a proposta de Clüver de que uma das principais características da éfrase é exatamente a qualidade de se “fazer ver”, desencadeada por imagens mentais que compõem um processo de entendimento mútuo entre escritor e leitor.

Assim como Rajeswsky considera “intermedialidade” um “termo guarda-chuva”, Yacobi também vê “éfrase” como tal, uma vez que é um recurso literário que evoca a arte espacial, ao abranger “várias formas de representar o objeto visual em palavras”.<sup>33</sup> Ela afirma que “a representação do universo de uma obra torna-se a reapresentação de outra, uma mimese em segundo grau”,<sup>34</sup> e sugere que “o trânsito entre artes visuais e literatura sempre destacou as relações alusivas entre obras em diferentes mídias (miméticas, temáticas e de citação)”<sup>35</sup> (YACOBI, 1995, p. 600). Em um artigo publicado recentemente, a autora deixa os domínios dos estudos interartes e define “éfrase como uma forma de citação intermediária: reapresentação verbal da arte visual”, sendo que a arte visual “representa algum objeto de primeira ordem”. Ou seja, aquilo que era “originalmente uma imagem autônoma do mundo [...] torna-se uma imagem de uma imagem, uma transferência efrástica, uma parte de um

<sup>32</sup> No original: “the booming literature on ekphrasis outside classics [...] rarely knows the classical material adequately”.

<sup>33</sup> No original: “ekphrasis, the literary evocation of spatial art, is an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

<sup>34</sup> No original: “the one work’s representation of the world then becomes the other’s re-presentation, a mimesis in the second degree”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

<sup>35</sup> No original: “the traffic between visual art and literature has always featured the allusive (mimetic, thematic, quotation-like) relations between works in the different media”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

novo todo, uma inserção visual dentro de um enquadramento verbal”<sup>36</sup> (YACOBI, 2013, p. 2, 3). É importante pontuar que as visões de Clüver e Yacobi apresentam uma diferença crucial: na mesma linha de Heffernan, a definição de Yacobi ainda se atém às artes visuais, enquanto a de Clüver abrange também a reapresentação de novas mídias. Mas é fato que as duas propostas, a de Clüver e a de Yacobi, contribuem para que os estudos da éfrase extrapolem a tradição da investigação de poemas sobre pinturas.

Com base em sugestão de diferentes teóricos em prol da ampla construção das fronteiras da éfrase “dentro, mas também parcialmente fora, dos limites de representação pelas mídias”<sup>37</sup> (ELLESTRÖM, 2014, p. 32), Elleström explica que, mesmo que alguém “não tenha intenção de extrapolar a noção de éfrase, deve-se admitir que é possível, habitual e que vale a pena teorizar além das fronteiras convencionais” do termo. Afinal, “independentemente das circunstâncias, poemas que representam pinturas são apenas uma parcela ínfima do amplo campo de representação de mídias complexas”<sup>38</sup> (ELLESTRÖM, 2014, p. 33), ele diz. Apesar de não propor uma nova definição, Elleström sugere que a éfrase seja um caso de representação de uma mídia qualificada em outra mídia qualificada, como nos exemplos mais tradicionais – uma pintura representada por um poema –, ou mais complexos – como é o caso da éfrase musical, em que uma obra é representada por meio de linguagem musical (ELLESTRÖM, 2014, p. 32-34). O autor argumenta que os estudos da éfrase deveriam ser fundidos aos da adaptação, em um conglomerado de pesquisa transmidiática, com o objetivo de ampliar o entendimento de noções como mídia, mediação, transmediação, representação, entre outras<sup>39</sup> (ELLESTRÖM, 2014, p. 5). Já Pethő argumenta que as definições que tratam éfrase como representação devem ser complementadas pelo conceito de remediação proposto por Bolter e Grusin, no caso de uma mídia ser incorporada ou redefinida por outra, através da éfrase (PETHŐ, 2011, p. 295).

A partir da qualidade representativa atribuída à éfrase no século XX, é importante também considerar que se trata de um ato de comunicação, em forma de

---

<sup>36</sup> No original: “I define ekphrasis as a form of intermedia quotation: a verbal re-presentation of visual art, which itself represents some first-order object. What was originally an autonomous image of the world becomes in ekphrastic transfer an image of an image, a part of a new whole, a visual inset within a verbal frame”.

<sup>37</sup> No original: “various suggested borders of ekphrasis were constructed largely within but partly also outside the limits of media representation”.

<sup>38</sup> No original: “Even if one does not want the notion of ekphrasis to be extended that far for historical or other reasons, it must be acknowledged that complex representations of media products are possible, common, and worthwhile to theorize far beyond the conventional borders of ekphrasis. In all circumstances, poems representing paintings constitute only a tiny fragment of the broad field of complex media representation”.

<sup>39</sup> No original: “Hence, I suggest that existent areas of research such as adaptation and ekphrasis should be fused into a broad conglomerate of transmedial research based on a common understanding of notions such as medium, mediation, transmediation, and representation, and a wide range of other important notions”.

interpretação, comentário ou suplemento. Para Hans Lund, não é possível transformar uma obra de arte em palavras, devido à incapacidade do verbal de capturar a essência, o significado e o valor do visual no processo de recriação (LUND, 1992, p. 32). Para ele, o texto pode direcionar a leitura da imagem a um significado não implícito na mensagem pictural em si. Ou seja, entendemos que a imagem e o texto oferecem duas experiências diferentes em duas mídias diferentes que se suplementam: a visão de cada autor irá adicionar, acrescentar algo à percepção do leitor. Ao evocar uma imagem ausente na mente desse receptor, a *écfrase*, com auxílio da energia, provoca nele uma resposta de impacto emocional; como dito anteriormente, sua energia narrativa “faz ver” com tanta vivacidade que o leitor praticamente “escuta” o texto. Todavia, para que a *écfrase* seja bem-sucedida, o conhecimento prévio desse leitor e, principalmente, seu envolvimento com o texto são de suma importância.

A ideia de que o processo resulta em uma nova obra pertencente a uma determinada mídia, mas que se refere a outra mídia, reforça a *écfrase* mais como um procedimento de transposição midiática do que como uma referência intermediária. No entanto, para o entendimento do papel da *écfrase* como procedimento de transposição midiática, não basta sua mera identificação. O enquadramento (*framing*) do trecho, os marcadores textuais de picturalidade, as especificidades das mídias envolvidas e a participação do leitor no processo devem ser levados em conta no estudo do todo, e não somente dos trechos isolados. Tais elementos podem ser preestabelecidos por categorizações, tais como as propostas por Tamar Yacobi, Hans Lund, Valerie Robillard e Liliane Louvel.

### **Categorizações**

Tendo em mente os resultados obtidos pelo estudo da descrição (o estudo do todo, o enquadramento dos trechos, a especificidade da mídia em questão, o envolvimento do leitor), os elementos norteadores para o estudo de passagens *ecfrásticas* foram buscados (a) na proposta de modelos negligenciados de *écfrase* por Tamar Yacobi e (b) no diálogo entre os marcadores textuais de picturalidade presentes (i) nas categorias propostas por Hans Lund, (ii) no modelo diferencial desenvolvido por Valerie Robillard, e (iii) na categorização dos níveis de saturação pictural do texto proposta por Liliane Louvel.

#### **Formas negligenciadas de *écfrase*, segundo Tamar Yacobi**

Mesmo que os estudos contemporâneos da *écfrase* ofereçam o apoio teórico necessário para abarcar várias mídias como produto final – incluindo-se aí romances, roteiros

de peças teatrais, filmes, videoinstalações, entre outras –, a maior parte da produção crítica é voltada para a investigação de poemas que falam sobre pinturas. Com base em contos e romances de Isak Dinesen,<sup>40</sup> Tamar Yacobi propõe um estudo de três formas de écfrase que costumam ser negligenciadas pelos estudos tradicionais: o modelo pictural, a écfrase narrativa e o momento fértil. Esse negligenciamento se deve ao favorecimento do caráter mimético e à ênfase nas oposições binárias entre ação-descrição ou narratividade-pictorialidade nos estudos sobre écfrase. A intercessão entre as formas estudadas por Yacobi “compõe a écfrase de um modelo visual com efeito narrativizado”<sup>41</sup> (YACOBI, 1995, p. 599), não somente dentro de obras narrativas, mas também ao longo de sequências narrativas em diferentes produtos culturais.

Yacobi propõe quatro relações ecfásticas entre fontes visuais – as representações feitas através de obras de arte – e alvos verbais – as rerepresentações dessas obras de arte na literatura. O primeiro caso, “um-para-um”, parte de uma só fonte visual para um só alvo verbal, ou seja, é a relação ecfástica tradicional, em que uma obra de arte inspira um texto verbal, em geral em forma de poesia. O segundo caso é o “um-para-muitos”, que acontece quando uma imagem serve de fonte para vários textos verbais, tais como os vários produtos culturais, em forma de poema, romance, videoinstalação, entre outros, inspirados em uma mesma tela. Essa relação é “geralmente considerada o limite da écfrase”<sup>42</sup> (YACOBI, 1995, p. 602). A terceira relação, o “muitos-para-um”, é o oposto da segunda e constitui um tipo de texto cumulativo “que abrange um grupo de obras produzidas por um mesmo artista, frequentemente como uma homenagem”<sup>43</sup> (YACOBI, 1995, p. 602). O romance *A paixão de Artemísia*, que será estudado no próximo capítulo, ilustra essa terceira relação com propriedade, uma vez que explora verbalmente um grande número de telas de uma mesma pintora para contar sua história de vida. A quarta e última relação, “muitos-para-muitos”, acontece “quando um escritor, uma escola ou uma época revisitam um determinado motivo comum a várias pinturas”<sup>44</sup> (YACOBI, 1995, p. 603). Essa última relação pode ser ilustrada

<sup>40</sup> Pseudônimo da escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885-1962), autora do romance *A fazenda africana* e do conto *A festa de Babette*, entre outros.

<sup>41</sup> No original: “Their intersection compounds the ekphrasis of a visual model with narrativized effect, though not only within narrative works”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

<sup>42</sup> No original: “this one-to-many relationship between source and target, as we may call it, is usually considered the limit of ekphrasis”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

<sup>43</sup> No original: “that covers a group of works produced by some artist, often as an act of homage”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

<sup>44</sup> No original: “as when a writer, a school, or an age revisits a certain image common to various paintings”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

pelos vários produtos culturais inspirados em diferentes telas da pintora Artemísia Gentileschi nos anos 1990 e 2000, como os investigados no Capítulo 2.

A éfrase narrativa promove “a interpenetração das artes e mídias [...] não para neutralizar ou transcender cada componente, mas [...] para reforçar as características do sistema narrativo”<sup>45</sup> (YACOBI, 1995, p. 639). Assim, a éfrase pode ocorrer fora dos domínios da poesia, já que as descrições efrásticas passam também a exercer “um papel-chave dentro da sequência narrativa” de romances, normalmente localizadas “em junções centrais da trama” para “ampliar ou complicar [...] e refletir o momento de descoberta do herói”<sup>46</sup> (YACOBI, 1995, p. 640). Essa noção de éfrase narrativa é reforçada pela definição de Ulrich Weisstein – tipo de obra literária que descreve ou interpreta uma obra de arte (WEISSTEIN, 1991, p. 259) –, uma vez que, para ele, toda vez que uma produção artística real é verbalizada, mesmo que por um protagonista inventado, o romance como um todo pode ser considerado uma éfrase.

Yacobi defende “a centralidade e o papel especificamente narrativo dos modelos picturais”<sup>47</sup> (YACOBI, 1995, p. 599). Para ela, a éfrase pode não somente verbalizar uma pintura específica, mas também invocar um “modelo pictural” quando um texto faz alusão a um “denominador visual comum” (YACOBI, 1995, p. 601), como as várias referências a algumas das inúmeras pinturas com o tema de Judite e Holofernes nos produtos culturais inspirados na vida e na obra de Artemísia Gentileschi que serão estudados no próximo capítulo. A simples menção a uma “Judite” já é uma forma de éfrase. A quarta relação, “muitos-para-muitos”, também serve para exemplificar a argumentação de Yacobi a favor de um modelo pictural, e é observada pela maneira como o tema de Judite é retomado por meio de várias obras criadas por diversos artistas.

O termo “momento fértil”, tomado emprestado de G. E. Lessing, diz respeito ao momento que precede o clímax do romance e estimula a participação do leitor em um movimento de mão dupla entre a obra-fonte e seu alvo verbal. Esse conceito será ilustrado na análise do filme *Artemisia*, com roteiro original escrito e dirigido pela francesa Agnès Merlet.

A discussão de Yacobi em prol das formas negligenciadas de éfrase – momento fértil, modelo pictural e principalmente a éfrase narrativa – permite uma análise panorâmica,

<sup>45</sup> No original: “the interpenetration of arts and media [...] not to neutralize or transcend either component but again to reinforce the features of the narrative system”.

<sup>46</sup> No original: “In terms of the ongoing action, again, the change of pictorial models attends and reflects the hero’s moment of discovery (*anagnorisis*), which in turn rechannels the subsequent flow of the plot. Indeed, the visual space-metaphors in Dineseu are as a rule located, and certainly replaced, at central plot junctures. They may heighten or complicate our expectations at the outset”.

<sup>47</sup> No original: “I argue for the centrality and the specifically narrative roles of the pictorial model”. Tradução inédita de Eliana L. L. Reis.

partindo do todo – o conjunto de referências feitas ao longo de um romance – para o detalhe, de modo a possibilitar um maior entendimento do significado do uso deste recurso nos produtos culturais aqui investigados. Todavia, como tais objetos apresentam um alto grau de saturação pictural, faz-se também necessário o estabelecimento de critérios para os marcadores textuais que determinam as diferentes nuances da convocação da imagem pelo texto, a fim de viabilizar uma análise consistente de passagens que apresentam saturação pictural, visto que nem todos os trechos que apresentam qualidade pictural podem ser considerados écfrases.

### **Marcadores textuais de picturalidade, segundo Lund, Robillard e Louvel**

Assim como proposto por Führer e Banaszekiewicz (2014), para Hans Lund, textos verbais e imagens visuais transmitem mensagens com significados totalmente diferentes, pois palavras descritivas não formam uma imagem. Não é a retina do leitor que reage às palavras do autor, e sim sua mente (LUND, 1992, p. 37). Mas, para que isso aconteça, Lund pressupõe que o leitor tenha alguma experiência de observação ou de leitura de textos picturais.

Textos literários que se relacionam de maneira comunicativa com imagens visuais devem, segundo Lund, usar marcadores. E tais marcadores podem chegar a se tornar mais importantes que a descrição pictural em si. As possíveis associações à pintura dependem do fato de as imagens relevantes estarem ou não vívidas na mente do leitor (LUND, 1992, p. 39). É muito comum que o marcador já apareça no título, tanto por meio do nome do artista – como em *A paixão de Artemísia* (2010) e nos vários produtos culturais intitulados simplesmente *Artemísia* – quanto por meio de alguma obra (por exemplo, a videoinstalação *Artemisia Gentileschi's Judith Beheading Holofernes, Jeff Koons' Untitled, and Thai Villagers*, 2011), ou ainda por meio de alguma técnica específica – como o poema “Perspective”, de Shawna Lemay (1999).

Antes de apresentar os marcadores textuais de picturalidade sugeridos por Lund, o modelo diferencial de Robillard e os graus de saturação pictural propostos por Louvel, é importante pontuar como alguns críticos diferenciam textos que descrevem imagens (écfrases) daqueles que interpretam e comentam tais imagens (*Bildgedicht*). O substantivo originário do alemão *Bild* pode ter vários significados no inglês, tais como *picture*, *image*,<sup>48</sup> *photograph*, *scene*, *drawing*, *painting*, *illustration*, entre outros. Em português, o termo é geralmente

---

<sup>48</sup> De acordo com W. J. T. Mitchell (1986, p. 13), a palavra *picture* refere à imagem física, e *image* à aparência mental.

traduzido como “imagem”. Lund (1992, p. 5) explica que Gisbert Kranz<sup>49</sup> define cinco tipos de literatura que têm alguma relação com imagens óticas. O termo *Bildgedicht* é usado para definir um desses cinco tipos de literatura, que são poemas baseados em (ou que se referem a) uma imagem.

Para os marcadores textuais de picturalidade, Lund (1992, p. 50) propõe duas categorias: a que trata de interpretação subjetiva e dinâmica da imagem, e a que trata da percepção do mundo dentro da ficção. Na primeira categoria, apesar de a pintura ser endereçada à visão do observador ou do leitor, ela pode também oferecer informações para os demais sentidos: o olfato, a audição, o paladar e o tato podem manifestar-se em vários níveis, com o auxílio de motivos picturais visuais. A estrutura visual ou as propriedades cromáticas podem, em alguns contextos, evocar experiências de sinestesia no observador. Transformações picturais em textos literários normalmente tentam captar esses fatores não visuais.

A segunda categoria de Lund trata de uma percepção do mundo apresentado como uma realidade tridimensional dentro da ficção. Transmitido pelo observador no texto – o focalizador, seja ele o autor, o narrador ou uma personagem fictícia –, um setor delimitado dessa realidade ótica é interpretado *como se* fosse a superfície da pintura/imagem. Rajewsky também sugere o caráter *como se*, de modo a enfatizar que, apesar de evocar ou imitar, a mídia-alvo não reproduz genuinamente os elementos ou as estruturas de sua mídia-fonte (RAJEWSKY, 2012, p. 27-29). Isso acontece quando personagens, lugares ou detalhes de cenas são descritos *como se* fossem pinturas.

Valerie Robillard propõe uma categorização para níveis de saturação pictural do texto com base em marcadores textuais em uma abordagem intertextual da écfrase. Além do texto e de sua produção, Robillard trata da importância do leitor e de todas as suas possíveis reações ao texto, que, segundo ela, são determinadas por marcadores textuais (ROBILLARD, 1998, p. 56).

Uma vez que a classificação de um texto como “muito” ecfástico e de outro como “de certa forma” ecfástico não é o bastante, Robillard propõe um modelo diferencial<sup>50</sup> que resulta em uma classificação horizontal, da esquerda para a direita. Os trechos que apresentam um alto grau de interatividade entre obra-fonte e texto escrito em relações óbvias e explícitas se localizam à esquerda do modelo. Já aqueles que apresentam relações mais sutis

<sup>49</sup> A categorização é feita por Gisbert Kranz em *Das Bildgedicht in Europa*.

<sup>50</sup> O modelo diferencial é elaborado a partir do *Scalar Model*, escala proposta por Manfred Pfister. São estabelecidas seis formas de marcação textual: comunicabilidade, referencialidade, estruturalidade, seletividade, dialocidade e autorreflexividade.

ficam à direita. São três as categorias: “representativa”, “atributiva” e “associativa” (ROBILLARD, 1998, p. 60-62), cada uma contendo uma ou mais subcategorias. Esse modelo pode ser visto como um desdobramento da tipologia elaborada por Lund.

A primeira categoria, representativa<sup>51</sup> (*depictive*), é subdividida em “descrição” e “estruturação análoga”. Essa categoria inclui textos que se encaixam no conceito aqui entendido como *écfrase*, pois, além de enargia, demandam representação ou reapresentação, como na definição de Clüver. A subcategoria descrição trata de passagens em que a visualização da fonte pictórica não necessariamente precisará ocorrer. Já a subcategoria estruturação análoga implica um alto grau de similaridade estrutural<sup>52</sup> com a obra de arte, como que uma contaminação do estilo artístico a ser evidenciado pelo estilo de escrita do texto literário. No entanto, para nós, uma *écfrase* pode ser bem-sucedida independentemente de o estilo artístico visual da mídia fonte influenciar, ou não, o estilo da escrita da mídia-alvo.

A segunda categoria, atributiva (*attributive*), é subdividida em “nomeação”, “alusão” e “marcador indeterminado”. Essa categoria tem dois propósitos: o primeiro inclui os diferentes tipos de *écfrase* que marcam suas fontes de alguma maneira – por meio de uma nomeação no título ou em algum outro momento do texto; de uma alusão ao autor, ao estilo ou ao gênero literário; ou de um marcador indeterminado, quando leitores pertencentes a uma comunidade interpretativa específica são capazes de identificar uma determinada fonte visual. O segundo propósito diz respeito ao tipo de relação intertextual que acontece entre fonte visual e alvo verbal, ou um estranhamento causado pelas diferentes especificidades das mídias envolvidas. Um texto pode somente fazer referência a uma pintura, sem utilizar ou dar atenção aos aspectos estruturais desta pintura, como em uma referência intermediática, de acordo com a categorização proposta por Rajewsky. Mas, se considerarmos que textos literários fazem referência a pinturas com um determinado objetivo, provavelmente esses textos apresentarão elementos associativos, o que será discutido na próxima categoria.

A última categoria do modelo proposto por Robillard é a associativa (*associative*), subdividida em “estilos artísticos” e “*tópos*/mitos”. Refere-se a ideias gerais, tendências e diálogos entre as artes visuais, através de ferramentas temáticas, teóricas e estruturais. Pode ainda sugerir um tema ou levantar a questão de tempo e espaço<sup>53</sup>. Essa é a menos estruturada e mais sutil das categorias propostas, quase como uma extensão dos tipos de *écfrase*.

---

<sup>51</sup> Representativa no sentido de representação (verbal) pictórica.

<sup>52</sup> Aquilo que Charles Peirce chama de “iconicidade diagramática”.

<sup>53</sup> Apesar de a questão “tempo” e “espaço” ser bastante abrangente, a autora somente pontua tal possibilidade.

Segundo a autora, a vantagem da proposta de um modelo diferencial é a possibilidade de classificação de textos em que a fonte pictórica não é claramente explicitada. As diferenças podem ser articuladas de acordo com a estrutura apresentada. Ela enfatiza a importância do estudo das diferenças entre fonte e alvo, assim como entre diferentes textos ecfrásticos que evocam uma mesma fonte visual pictural em diferentes níveis (ROBILLARD, 1998, p. 69). Esse tipo de fenômeno em que uma mesma fonte serve de inspiração para várias écfrases remete à categoria “um-para-muitos” de Yacobi. Essa ênfase na picturalidade identificada através de marcadores no texto é, de fato, uma das contribuições de Robillard aos estudos de écfrase.

Para Robillard (1998, p. 69), o que realmente importa em uma tradução de “elementos de uma mídia para as condições de outra”<sup>54</sup> é o processo *per se*, e não o sucesso alcançado pelo autor com o produto final. Para ela, o desafio da écfrase está na articulação de uma variedade de modos de produção percebida por meio da leitura. Concordamos com o argumento de Robillard de que, quando o enquadramento proposto pelo escritor é extrapolado pelo leitor, um novo texto é criado, não só aludindo à obra e ao estilo do artista, mas principalmente rerepresentando um novo ângulo de uma obra já conhecida.

Liliane Louvel, por sua vez, tece suas reflexões acerca da écfrase como uma das categorias de um conceito mais abrangente dentro da discussão entre palavra e imagem: o iconotexto.<sup>55</sup> A partir das categorias de transtextualidade propostas por Gérard Genette, Louvel (2001; 2006; 2010; 2011; 2012) desenvolve uma tipologia do fenômeno da iconotextualidade para abranger diferentes aspectos da discussão entre palavra e imagem. A autora propõe sete níveis de saturação pictural em uma hierarquia vertical: efeito quadro, vista pitoresca, hipotipose,<sup>56</sup> quadros-vivos, arranjo estético, descrição pictural e, finalmente,

<sup>54</sup> No original: “It does not seem relevant to question whether [...] any writer is actually successful in translating the elements of one medium to the conditions of another”.

<sup>55</sup> Peter Wagner também faz uso do termo “iconotexto” ao se referir “a um artefato no qual signos verbais e visuais se misturam para produzir uma retórica que depende da copresença de palavras e imagens” (WAGNER, 1996, p. 16). Uma das maiores divergências entre a proposta de Wagner e as demais aqui utilizadas é que, para ele, a referência, explícita ou implícita, pode acontecer da imagem para o texto ou do texto para a imagem, o que sugere uma “écfrase reversa”, tema do artigo de Jens Arvidson, “Some Principles of Reverse Ekphrasis” (inédito), que confronta os limites dos estudos da écfrase na contemporaneidade.

<sup>56</sup> Há controvérsia em relação ao uso do termo “hipotipose” para designar algo diverso da écfrase. Melina Rodolpho explica que a hipotipose é “considerada uma figura de pensamento” que, em acordo com Quintiliano, “produz o efeito de ‘expor diante dos olhos’” (RODOLPHO, 2012, p. 158). Pierre Fontanier propõe a definição de hipotipose como uma figura de linguagem que “pinta as coisas de uma maneira tão vivaz e tão enérgica que as coloca de qualquer modo sob os olhos, e faz de uma narração ou uma descrição uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena cheia de vida” (FONTANIER, 1968, p. 390). Nessa linha, Liliane Louvel estabelece que a hipotipose “ocupa espaço fronteiro”, pois é um “modo híbrido entre narração e descrição” e costuma estar “ligada à pintura histórica” (LOUVEL, 2012, p. 61). E ainda Daniel Bergez afirma que a écfrase é uma categoria particular da hipotipose (BERGEZ, 2004, p. 182). Berhard Scholz, por sua vez, explica que *hypotyposis* é um tipo de figura retórica, também chamada *subiectio sub óculos, evidentia* (latim para *enargeia*) e *ekphrasis*, e,

écfrase (LOUVEL, 2001; 2012). Não iremos nos alongar na definição de cada um dos sete níveis e sim focar nossa atenção nos marcadores textuais de picturalidade que também são adequados para o estudo da écfrase, pois, segundo Louvel, uma passagem ecfrástica pode, e deve, apresentar também tais marcadores.

De acordo com Louvel, a écfrase é “o maior grau de saturação pictural do texto” (LOUVEL, 2012, p. 48). Já o recurso literário utilizado em trechos que “convocam a imagem” (LOUVEL, 2006, p. 191) – como passagens de romances em que uma personagem artista elabora as composições de seus quadros – ilustra o que ela chama de descrição pictural. A identificação daquilo “que está em jogo na inserção da imagem no texto” (LOUVEL, 2006, p. 193) em uma descrição pictural é feita explicitamente por comparação. A descrição pictural, que acontece quando “o texto se põe a sonhar com a imagem” (LOUVEL, 2006, p. 217), requer do leitor uma capacidade de decodificação da linguagem das artes. Essa técnica remete ao carácter *como se* proposto por Rajewsky. Na descrição pictural, efeitos “de mistura entre as duas mídias” são observados. Uma maior percepção de “presença do *medium* estranho no *medium* suporte” (LOUVEL, 2006, p. 195-197) é possibilitada pelos marcadores textuais de picturalidade.

O estudo da reincidência desses marcadores textuais de picturalidade, como os propostos por Louvel, apesar de apresentarem uma visão mais específica que a de Yacobi, auxilia uma análise do tipo *bottom-up*, ou seja, partindo da parte – cada um dos trechos com potencial pictural – para o todo. Segundo Louvel, são estes os principais marcadores textuais de picturalidade: (a) o enquadramento do trecho; (b) o léxico pertinente à especificidade da mídia em questão; (c) as repetições significativas; (d) a sugestão de funções de linguagem, *i.e.*, especulação, possibilidades, etc.; (e) os dêiticos, que, ao designarem o lugar e o tempo, interrompem ou costumam a linha narrativa do “diálogo infinito entre imagem, desenho e texto” (LOUVEL, 2006, p. 207); (f) a citação do nome de determinada obra ou artista nos títulos ou ao longo do texto; e (g) o cruzamento desses marcadores textuais com referências históricas. Conforme sugerido por Louvel, os marcadores textuais de picturalidade serão utilizados nas análises tanto das descrições picturais quanto das passagens ecfrásticas.

As categorizações de Robillard e as de Louvel dialogam e se complementam, uma vez que ambas enfatizam características picturais apresentadas no texto. A hierarquia

---

portanto, considera todos os termos como variáveis do mesmo recurso (SCHOLZ, 1998, p. 86). Essa premissa de Scholz dialoga com a sugestão de Yacobi de que tais variáveis são pertinentes à amplitude do “termo guarda-chuva” “écfrase” (YACOBI, 1995, p. 600). E ainda, como a grande maioria dos autores elencados nesta tese não usam o termo “hipotipose”, vamos nos ater somente ao uso do termo “écfrase” para discutir “várias formas de representar o objeto visual em palavras” (YACOBI, 1995, p. 600).

horizontal proposta por Robillard é mais inclusiva que a sugerida por Louvel, categórica e vertical. Já a gama de ferramentas apresentada por Louvel possibilita uma percepção mais aguçada do jogo entre imagem e texto nas passagens saturadas picturalmente que permeiam a narrativa dos produtos culturais investigados no segundo capítulo desta tese.

Não se faz (ainda) necessária a elaboração de uma nova categorização, uma vez que a combinação dos modelos negligenciados de *écfrase*, desenvolvida por Yacobi, aliada ao diálogo entre as tipologias desenvolvidas por Lund, Robillard e Louvel, é suficiente para definir os marcadores textuais de picturalidade. Assim sendo, com base nos resultados<sup>57</sup> obtidos a partir do estudo da descrição – passagens descritivas não podem ser ignoradas dentro do todo; o envolvimento do leitor durante o processo; as características inerentes às mídias envolvidas; o produto cultural deve ser estudado como um todo, ou seja, aquilo que vem antes e depois do enquadramento de cada trecho deve ser considerado – e na combinação dos modelos aqui investigados, propomos utilizar, na análise a ser feita no segundo capítulo, os seguintes marcadores: (a) o apelo aos sentidos; (b) o léxico; (c) as funções de linguagem; (d) as citações de nomes de artistas ou obras; (e) as possíveis similaridades estruturais com o estilo da obra-fonte; (f) as repetições; (g) os dêiticos; e ainda (h) o cruzamento desses marcadores textuais com referências históricas. Para embasar o capítulo analítico, é preciso estabelecer nosso entendimento das relações entre a *écfrase* e o cinema, mas antes vamos considerar duas noções recorrentes nas propostas teóricas aqui apresentadas: a exposição dupla e a projeção icônica.

### **Exposição dupla e projeção icônica**

Antes de concluir esta seção sobre categorizações contemporâneas da *écfrase*, devemos mencionar as noções de “exposição dupla”, por Yacobi, e “projeção icônica”, por Lund, que, de certa forma, são recorrentes em algumas das propostas teóricas aqui discutidas para contrapor e/ou melhor delimitar a definição de *écfrase*.

Yacobi retoma a terceira relação de sua tabela de relações ecfásticas, “muitos-para-um”, para apresentar o conceito de exposição dupla<sup>58</sup> (YACOBI, 2013, p. 4). O modelo ecfástico “generaliza uma característica recorrente em um conjunto de obras de arte, como que em uma similitude familiar, realçando sua unidade”, enquanto a chamada exposição dupla agrega obras de arte de modo a causar “um efeito não esperado ou mesmo sem harmonia”, o

<sup>57</sup> Tais resultados estão listados na p. 27 desta tese.

<sup>58</sup> No original: “double exposure”.

que reforça “a diversidade da multiplicidade ecfástica”<sup>59</sup> (YACOBI, 2013, p. 4). A exposição dupla pode causar estranhamento no observador, por evocar, por meio de técnicas fotográficas, várias fontes visuais que não possuem nenhum ponto em comum, a não ser sua presença em um mesmo trecho de determinado texto literário. De acordo com Yacobi, “o olho do poeta pode servir de guia, ou de desafio, mesmo para o observador profissional”<sup>60</sup> (YACOBI, 2013, p. 49). Apesar de esse recurso não apresentar exemplos relevantes nos objetos aqui investigados, vale diferenciá-lo do que Hans Lund chama de projeção icônica.

Hans Lund alega que os dois diferentes tipos de texto – (a) aqueles que interpretam ou fazem referência a imagens/pinturas reais ou fictícias e (b) aqueles que interpretam campos de visão na realidade exterior da ficção como pinturas estruturadas – costumam ser tratados da mesma maneira (LUND, 1992, p. 85). Para o autor, a écfase é uma descrição ou interpretação de imagens, reais ou fictícias, com função de interpretar, comentar ou mesmo suplementar a obra-fonte (LUND, 1992, p. 16). Já a projeção icônica seria o ato de decodificar um campo de visão enquadrado no exterior do mundo concreto de objetos, *como se fosse uma pintura* (LUND, 1992, p. 73). O termo “projeção icônica” é utilizado por Lund para analisar textos que descrevem e/ou interpretam a realidade que se encontra no entorno da imagem-fonte (LUND, 1992, p. 16). Na exposição dupla, segundo Yacobi, duas obras de arte, aparentemente sem nenhuma ligação, são evocadas por um só texto verbal, ao passo que a projeção icônica, segundo Lund, enfoca a analogia entre o real e aquilo que é observado.

Assim como a moldura física de uma pintura, a moldura real ou imaterial, encontrada pelo observador fictício no texto, marca uma passagem entre duas esferas, exigindo diferentes atitudes desse observador. Lund faz um paralelo entre o que Viola Winner (1970) entende por enquadramento e o que ele próprio define como projeção icônica. O autor prefere a palavra “projeção” para enfatizar o papel ativo do observador. O termo pressupõe uma tensão entre o mundo empírico como uma realidade física visível e o mundo de objetos “experimentados” como pintura. A dualidade é baseada na mudança de atitude do observador em relação ao observado. Assim como a écfase, textos com projeção icônica parecem ter longa tradição na história literária (LUND, 1992, p. 88). Apesar de não ser nossa ênfase, devido ao fato de permearem a grande maioria da literatura crítica investigada, essas noções não devem ser ignoradas.

---

<sup>59</sup> No original: “the model generalizes a feature that recurs in a set of artworks, as a family likeness, while double exposure brings together seemingly unrelated artworks, often indeed to unharmonious and unexpected effect. The one highlights the unity, the other the diversity, real or apparent, of the ekphrastic manifold”.

<sup>60</sup> No original: “The poet’s eye may serve as a guide or challenge even to the professional viewer”.

## A écfrese e o cinema

Ágnes Pethő (2010, p. 41) explica que, para os especialistas em estudos sobre o cinema, os artigos que tratam do cinema como campo da intermedialidade necessitam de um maior aprofundamento histórico e teórico do cinema como uma mídia. Entretanto, a autora argumenta que, na atualidade, não são encontrados estudos teóricos de intermedialidade sem referências ao cinema (PETHŐ, 2010, p. 41). Concordamos que, na grande maioria das vezes, a inclusão do cinema na discussão acerca de processos intermediários aconteça de maneira positiva e bem-sucedida. Apesar de nossa proposta ser o estudo da écfrese arquitetônica, incluímos aqui o tema da écfrese e o cinema como forma de aprofundar a investigação e ampliar os horizontes do conceito.

Clüver (2016) resiste em aceitar o cinema como forma de expressão da écfrese. Já Heffernan (2015) aceita a representação verbal de cenas de filmes, como no romance *O beijo da mulher aranha* (1991), de Manuel Puig, como instância de écfrese cinematográfica. Em discussão acerca da arqueologia da intermedialidade, Walter Moser investiga a retomada da mídia pintura pela mídia cinema, uma vez que “a pintura, enquanto arte visual, pode genealogicamente ser considerada como um ancestral do cinema” (MOSER, 2006, p. 54). Na bem-sucedida indústria de filmes sobre pintura, são vários os filmes que “abordam a pintura pelo viés narrativo e dramático da biografia de um pintor”, e outros “em que o relato biográfico serve frequentemente de quadro e muitas vezes de pretexto para a criação do filme” (MOSER, 2006, p. 55). Essa afirmação remete ao conceito de *biopic*,<sup>61</sup> a versão cinematográfica do conceito de *Künstlerroman*. A partir de um evento histórico ou imaginado, a história de uma lenda, uma figura mítica ou heroica é narrada. Thaís Diniz define um *biopic* como um filme que dramatiza a vida real de um indivíduo, geralmente famoso, ligada à sua arte ou profissão. A maioria dos filmes do tipo *biopic* enfatiza grandes eventos acontecidos ao longo da vida do protagonista, incluindo cenas de sua vida profissional. O acesso ao processo criativo do artista aproxima os espectadores à vida de seus heróis (DINIZ, 2009, p. 76-78); por isso, cenas sobre a rotina desses indivíduos nos levam a conhecê-los melhor.

Assim sendo, esta sessão tratará das propostas de Walter Moser e Ágnes Pethő, que consistem na écfrese cinematográfica como forma de retomada da pintura pelo cinema e em processos de remediação.

---

<sup>61</sup> Abreviação de biographical movie picture.

Moser utiliza o conceito de remediação proposto por Jay Bolter e Richard Grusin (2000) para investigar a relação entre pintura e cinema, e propõe quatro maneiras diferentes de o cinema “re-mediare” a pintura: (a) a vida de um pintor é contada por meio da mostra cronológica de sua obra; (b) um quadro é transposto para a mídia filme por meio da história de sua fabricação, que pode culminar na filmagem do ato de pintar; (c) a história narrada em uma determinada tela é transferida de modo narrativizado para um determinado momento da vida do pintor; (d) *écfrase* fílmica, ou a estratégia de dar vida a personagens de pinturas que se tornam personagens do filme, como que em um *tableau vivant* (MOSER, 2006, p. 55-57). Ou seja, a *écfrase* é, para Moser, um dos procedimentos de remediação fílmica da pintura.

Pethő, por sua vez, explica que a noção de *écfrase* cinematográfica pode ser complementada pelo fenômeno de remediação. Para evitar generalizações, ela não concorda que os dois termos sejam intercambiáveis. No caso da remediação, uma mídia é incorporada e ressignificada por outra mídia, enquanto, na *écfrase*, além do valor estético dos textos em questão, é importante que haja algum tipo de representação tanto como significante – representação verbal – quanto como significado – representação visual – (PETHŐ, 2011, p. 294-295). Logo, no caso do uso de mídias em geral (por exemplo, o uso da linguagem escrita ou verbal dentro de um filme), remediação é o termo mais apropriado. Ao contrário, se algum tipo de arte é representado no cinema, o conceito mais adequado seria então a *écfrase*. Para Pethő, a *écfrase* cinematográfica acontece quando: (a) a representação de uma obra de arte extrapola a função de representação diegética; (b) existe a tentativa de transformar uma sequência de imagens em uma sequência de pinturas em movimento; e (c) o cinema age como o mediador de um “impulso *ecfrástico*” (PETHŐ, 2011, p. 295-196). Portanto, “como toda arte inclui a ‘midialidade’” (MOSER, 2006, p. 42), independentemente do rótulo aplicado, se o objeto investigado tiver um equivalente cinematográfico, a inclusão da mídia cinema irá contribuir para o aprofundamento dos estudos da *écfrase*. Entretanto, acreditamos que, mesmo no cinema, é preciso que, para ser considerada como tal, a *écfrase* atenda a um princípio básico – ser a resposta imaginativa visual desencadeada por um impulso, ou provocação, verbal. Ou seja, não consideramos o *tableau vivant* como *écfrase* cinematográfica, mas concordamos com a proposta de que o cinema aja como mediador de um “impulso *ecfrástico*”, como sugerido por Pethő.

Este capítulo historiou o termo “écfrase” desde a Antiguidade até sua definição e seu uso nos dias atuais, quando se desdobra em vários tipos, dentro dos estudos da intermedialidade. Entendemos que uma passagem ecfástica deva evocar na mente do leitor ou do espectador uma imagem ausente, de modo a provocar neste uma resposta de impacto emocional. Seu aspecto performativo, aliado a sua energia narrativa, “faz ver” com tanta vivacidade que o leitor praticamente “escuta” o texto. Como fenômeno intermediático, entendemos a écfrase mais como um procedimento de transposição midiática do que como uma referência intermediática, uma vez que se refere a uma determinada mídia qualificada, mas resulta em uma nova obra, pertencente a outra mídia qualificada, obra que, a partir de uma provocação verbal, irá desencadear uma resposta imaginativa visual na mente do receptor.

O capítulo seguinte será destinado à análise de produtos culturais inspirados na vida e na obra da pintora Artemísia Gentileschi. Nosso enfoque principal será a representação verbal das representações artísticas do mito de Judite ligado à obra da artista. Serão utilizadas, principalmente, as noções de écfrase propostas por Clüver, Yacobi e Führer & Banaszkievicz.

No entanto, para uma investigação da écfrase como procedimento de transposição midiática, não basta sua mera identificação. O envolvimento do leitor e os marcadores textuais de picturalidade utilizados no processo devem ser levados em conta no estudo dos produtos culturais – poemas, romances, filmes – como um todo, e não somente em fragmentos ou trechos descritivos isolados.

Para a análise dos produtos culturais relacionados à obra da pintora italiana, os parâmetros serão delimitados a partir dos modelos negligenciados de écfrase propostos por Yacobi – écfrase narrativa, modelo pictural e momento fértil – e do diálogo entre os marcadores textuais de picturalidade apresentados por Lund, Robillard e Louvel. Estes serão utilizados para a análise de passagens mais saturadas picturalmente – como a écfrase ou as que se encaixam na categoria representativa de Robillard – ou menos saturadas picturalmente – como a descrição pictural, para Louvel, ou a categoria atributiva, para Robillard. Além das especificidades de cada uma das mídias envolvidas no processo e do enquadramento da passagem dentro do produto cultural, os parâmetros para o estudo desses marcadores são os elencados na p. 43: o apelo aos sentidos; o léxico e as funções de linguagem empregados no trecho; as citações de nomes de artistas ou títulos de obras; as possíveis similaridades estruturais com (ou contaminações estilísticas) obras-fonte; as repetições significativas; os dêiticos, que designam tempo e lugar; e, finalmente, o cruzamento desses marcadores textuais com referências históricas.

As visões mais inclusivas de Moser e Pethó serão importantes para um maior entendimento da maneira como a écfrase é utilizada em produtos culturais produzidos na contemporaneidade. Serão levadas em consideração as quatro maneiras diferentes de o cinema “re-mediado” a pintura, propostas por Moser.

Como a intenção do segundo capítulo é a ilustração das diferentes facetas da écfrase e seu emprego em diferentes mídias, as definições e categorizações aqui elencadas são suficientes para tal, não havendo necessidade de criação de uma nova definição para o termo “écfrase”. As análises realizadas no segundo capítulo oferecerão apoio para a elaboração de um modelo interpretativo para a tipologia écfrase arquitetônica, desenvolvido na segunda parte desta tese.

## CAPÍTULO 2: DA PINTURA PARA A LITERATURA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS

*[...] narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo.*

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

Neste capítulo será empreendida a análise de representações do mito de Judite em forma de pintura realizadas por Artemísia Gentileschi e rerepresentadas através da écfrase em outras mídias qualificadas (a) verbais: literatura (em forma de poesia e romance), (b) mistas: cinema e videoinstalação, (c) e também não verbais: a fotografia.

### O caso de Artemísia Gentileschi

De acordo com Mieke Bal, Artemísia Gentileschi foi praticamente ignorada pelos estudiosos da arte barroca, até ser redescoberta pela crítica feminista, nos anos 1970 (BAL, 2005, p. ix-xi), quando foram lançados vários livros e críticas sobre a artista no campo da História da Arte. Muitos desses estudos diminuíaam seu mérito artístico, fazendo dela apenas uma heroína; outros atribuíram seus melhores trabalhos a Orazio Gentileschi, seu pai, ou a outros pintores seguidores de Caravaggio. Bal organizou a coletânea de ensaios críticos *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People* (2005) com o intuito de possibilitar um olhar sobre a obra da artista sem escândalo ou sensacionalismo.

Apesar de ter gerado uma obra tão significativa, Artemísia Gentileschi é ainda hoje lembrada por ter sido violentada, como pontuado na apresentação biográfica do livro *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*, gerado pela exposição *Caravaggio e seus seguidores*,<sup>62</sup> na qual ela foi a única pintora com trabalho exposto:

Seguidora de Caravaggio. Demonstrou predileção por temas dramáticos que evocam figuras femininas de forte protagonismo, oriundas da história, da mitologia e de textos bíblicos, principalmente aqueles voltados para as chamadas “mulheres fortes” da Bíblia: *Giuditta che uccide Oloferne*, do Museo di Capodimonte, de Nápoles, realizada provavelmente entre os anos de 1612 e 1613; pouco depois de Artemísia ter sido estuprada pelo pintor Agostino Tassi (VODRET; LEONE; MAGALHÃES, 2012, p. 194).

---

<sup>62</sup> A coletânea, que apresentou seis telas do mestre Caravaggio ao lado de 14 obras de seus discípulos, chamados *caravaggescos*, foi exibida na Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte; no Masp, em São Paulo; e no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, entre maio e dezembro de 2012.

Ao citar a tela *Judite decapitando Holofernes* (*Giuditta che uccide Oloferne*), e não a tela exibida na exposição, *Madalena desmaiada* (1663), o trecho reforça a importância do mito de Judite na obra da pintora.

A historiadora Mary Garrard oferece, em dois volumes lançados respectivamente em 1989 e em 2001, uma rica contribuição para a obra de Artemísia Gentileschi e enfoca também os dramas pessoais da pintora. Além de ter sido estuprada por seu tutor, Agostino Tassi, foi torturada durante o julgamento de seu ofensor. A transcrição desse julgamento, que serviu de fonte para vários produtos culturais inspirados na vida e na obra da artista, é encontrada no apêndice do volume publicado em 1989.

Entre os produtos culturais inspirados na vida e na obra de Artemísia Gentileschi, destacam-se os romances *Artemisia* (1947), da italiana Anna Banti, que traz prefácio de Susan Sontag na tradução para o inglês, lançada em 1988; *Artemisia: un duel pour l'immortalité* (1998), da francesa Alexandra Lapierre; e *The Passion of Artemisia* (2002), da norte-americana Susan Vreeland, traduzido para o português por Beatriz Horta como *A paixão de Artemísia* (2010); a fotosequência *Artemisia Gentileschi* (1979), do artista norte-americano Duane Michals; os roteiros de peça teatral *Life without Instruction* (1994), da canadense Sally Clark, e *Lapis Blue Blood Red* (1995), da norte-americana Cathy Caplan; o filme *Artemisia* (1997), com roteiro original escrito e dirigido pela francesa Agnès Merlet; o livro de poemas *All the God-Sized Fruit* (1999), da canadense Shawna Lemay; e o documentário *A Woman Like That* (2010), de Ellen Weissbrod. O mais recente produto cultural, parte da exposição *The Two Planets*, é a videoinstalação da artista tailandesa Araya Rasdjarmrearnsook intitulada *Artemisia Gentileschi's Judith Beheading Holofernes, Jeff Koons' Untitled, and Thai Villagers* (2012).

De acordo com Elizabeth Cohen, o evento do estupro de Artemísia Gentileschi, assim como o julgamento do agressor, tornou-se tema central na literatura a respeito da pintora na virada do século XXI. Como as imagens de sexo, violência e vulnerabilidade feminina são temas recorrentes na obra da pintora, a interpretação recai sobre esse violento e traumático acontecimento (COHEN, 2000, p. 47), o que pode ser constatado em todas as reapresentações da vida e da obra da pintora aqui investigadas. As análises serão realizadas a partir de um dos vários mitos representados na obra de Artemísia Gentileschi: Judite. Esse mito foi escolhido por aparecer em quatro telas diferentes da pintora e também por ser evocado ou, pelo menos, mencionado em todos os produtos aqui investigados. Especula-se que a artista tenha representado o semblante de Agostino Tassi como Holofernes e o dela como Judite nas duas versões de *Judith decapitando Holofernes* – a de Nápoles, c. 1612-1613

(FIGURA 4), e a da Galeria Uffizi, c. 1620 (FIGURA 5). Serão então examinados seis produtos culturais: (1) as passagens ecrásticas do romance *A paixão de Artemísia* pertinentes à representação do mito de Judite; (2) parte de uma seção dedicada a Artemísia Gentileschi encontrada na compilação de poemas de Lemay; (3) o filme do tipo *biopic* intitulado *Artemisia*, de Merlet; (4) a fotessequência de Michals; (5) a videoinstalação de Rasdjarmrearnsook; e ainda (6) a curadoria de Mieke Bal de uma exposição experimental temática do mito de Judite, acontecida em 1988, na Holanda.

### **O mito de Judite na obra de Artemísia Gentileschi**

A pintura barroca italiana é, por essência, narrativa. Um dos objetivos da Igreja Católica era tirar proveito da arte para contar histórias, especialmente da Bíblia, à grande maioria das pessoas, que não podia ler. Segundo a historiadora de arte Svetlana Alpers, a pintura renascentista italiana é um tipo de “superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto” (ALPERS, 1999, p. 27). Esse mundo substituto é como um palco em que figuras humanas se comportam de acordo com suas fontes de inspiração. Alpers chama isso de arte narrativa, na qual a doutrina *ut pictura poesis* é invocada para explicar e validar imagens, por meio de suas relações com textos célebres. Na cultura barroca, o tema de Judite era recorrente, devido à qualidade dramática e à moral encorajadora.

A moral transmitida pelo mito de Judite “é semelhante à de muitos contos da literatura popular, como o Pequeno Polegar, ou ilustrações da Bíblia, como a história de Davi e Golias: o fraco que souber servir-se de seus trunfos – a astúcia e a inteligência – sempre consegue levar a melhor sobre o mais forte” (ENDERLÉ, 1997, p. 541-542). A história é contada de maneira detalhada no *Livro de Judite*,<sup>63</sup> que, além de possuir origem controversa, contém referências históricas e geográficas<sup>64</sup> confusas. Para São Jerônimo, tradutor<sup>65</sup> da versão grega conhecida como Vulgata, tais incoerências recaem sobre copistas e traduções descuidadas e imprecisas.

<sup>63</sup> Parte dos *Deuterocanônicos*, livros acrescentados ao Antigo Testamento pela tradição católica. Para não católicos, o *Livro de Judite* é uma alegoria. O livro não existe na Bíblia hebraica e é excluído do cânone protestante, sendo considerado uma obra apócrifa, ou seja, uma obra religiosa destituída de autoridade canônica.

<sup>64</sup> Por exemplo, a difícil identificação da localização da cidade de Betúlia; o fato de o rei Nabucodonosor iniciar seu reinado em 605 a.C., sendo que no livro teria governado Nínive, cidade destruída no ano anterior; Nabudonosor era rei da Babilônia, mas no livro reina a Assíria; e seu principal general, Holofernes, tem um nome de origem persa.

<sup>65</sup> O texto original foi, provavelmente, escrito em hebraico.

O *Livro de Judite* conta, de maneira detalhada, os planos de conquista do rei Nabucodonosor. Ao ser repudiado pelos povos vizinhos, o rei jura vingança. Com a ajuda de seu general, Holofernes, fecha o cerco a fim de que a água acabe em Israel. Judite, uma bela viúva rica, fica indignada ao ouvir as atrocidades do rei e o pedido de rendição do povo. Decide então ela mesma resolver o problema, com a ajuda de Deus. Para tal, sai do luto e do jejum, banha-se com água da nascente e óleos especiais, veste-se com suas melhores roupas, adorna-se com joias deixadas pelo marido e vai até o acampamento do inimigo. Ao conhecê-la, Holofernes fica entorpecido por sua beleza. Com sabedoria, Judite consegue manter a chama acesa sem se entregar ao inimigo. Depois de alguns dias, ele a chama para participar de um banquete. Ao perceber que o general está embriagado, concorda em ficar sozinha com ele na tenda. Com a ajuda de sua criada e, principalmente, da força divina, ela decepa a cabeça do inimigo com dois golpes. As duas mulheres saem do acampamento sem nenhum alarde, uma vez que todos estão cansados com os festejos. Em Betúlia, é recebida com celebrações, e a cabeça do general é colocada no alto da muralha que cerca a cidade. No dia seguinte, quando os assírios percebem o acontecido, fogem espalhando a notícia: uma única mulher hebreia vencera o exército do temido general Holofernes.

O nome da personagem bíblica é considerado um símbolo, uma vez que Judite, ou *Yehudith*, é a encarnação da mulher judia em geral. O *Livro de Judite* compõe uma das primeiras narrativas históricas de que se tem notícia. De acordo com o verbete “Judite” do *Dicionário de mitos literários* (ENDERLÉ, 1997, p. 540-544), o *Livro de Judite* tem finalidade evidente: dar coragem aos judeus em momentos trágicos.

Parte do imaginário da tradição judaico-cristã, o mito de Judite continua sendo representado na literatura, na pintura, assim como em outras mídias qualificadas, tais como o teatro e a fotografia. Judite aparece como principal modelo pictural na narrativa de Artemísia Gentileschi, que dedicou quatro telas a esse assunto. É também um importante tema do romance de artista *A paixão de Artemísia*, de Susan Vreeland (2002), e também dos produtos culturais estruturados a partir da vida e da obra da pintora barroca aqui incluídos para uma maior compreensão das possibilidades oferecidas pela noção de éfrase dentro dos estudos da intermedialidade na contemporaneidade.

### **O romance de Vreeland**

*The Passion of Artemisia*, escrito por Susan Vreeland em 2002, foi traduzido para o português por Beatriz Horta em 2010 como *A paixão de Artemísia*. Um dos romances utilizados por Cristina Stevens (2012) para ilustrar as relações entre a historicidade do texto e

a textualidade da história a partir do conceito de “metaficção historiográfica”, proposto por Linda Hutcheon (1989), *A paixão de Artemísia* é também um típico *Künstlerroman*, ou romance de artista. Além das referências picturais, a autora recorre a outros tipos de referência intramidiática, como citações de trechos de cartas escritas pela pintora a seus patronos e amigos, entre eles Galileu Galilei, todas registradas e documentadas na obra da historiadora de arte Mary Garrard. No entanto, vamos nos ater aqui somente ao pictural.

Susan Vreeland se autocategoriza como autora de ficção historiográfica e admite mergulhar em pesquisas sobre o tema tratado antes de dar início a mais um romance. Em comunicação oral proferida na conferência “Ekphrasis: from Paragone to Encounter”<sup>66</sup> (2013), Clüver fez menção à obra de Vreeland ao discutir incidências de écfrase na literatura contemporânea. Com uma escrita transparente, Vreeland faz vasto uso da écfrase para compor a narrativa de *A paixão de Artemísia*, especialmente naqueles capítulos dedicados ao processo criativo da personagem artista. Entretanto, as passagens ecfásticas que costuram a trama se referem não somente a quadros pintados por Artemísia Gentileschi, mas também a obras de outros artistas – pintores e escultores, como no capítulo dedicado à representação do mito de Judite. O enredo conta, em ordem cronológica, a vida da pintora desde a adolescência em Roma – quando é violentada por seu tutor, Agostino Tassi – até a maturidade – quando vai até Londres em busca de uma reconciliação com o pai moribundo. Outros fatos mais marcantes dessa trajetória são os desentendimentos com o pai, Orazio, renomado pintor de afrescos; a amizade com as freiras Graziela e Paola; o casamento arranjado com o também pintor, um tanto sem brilho, Pietro Antônio Stiattesi; a mudança para Florença e a adaptação à cidade; a recusa de Artemísia Gentileschi à restrita academia de artes; o nascimento de sua filha, Palmira; a amizade com Galileu Galilei; a aceitação na academia de Florença, que inicialmente gera ciúmes no marido e acaba por provocar a renunciada separação; o reconhecimento pelos mais importantes patronos da Itália, entre eles Cósimo Médici e Cesare Gentile e finalmente as constantes mudanças de cidade em função de encomendas, que lhe permitem tirar o sustento da arte em vida, fato inédito para artistas, homens ou mulheres, daquele tempo. Em *A paixão de Artemísia*, várias das criações da protagonista são narradas como processos catárticos relacionados aos sentimentos contraditórios ligados à violação sexual e também ao tutor e ofensor.

---

<sup>66</sup> A conferência foi sediada na Universidade de Hull, Reino Unido.

## Judites em série

As várias reapresentações do mito de Judite em forma de écfrase compõem os momentos de inspiração e de criação de quatro telas com o tema Judite e Holofernes: a primeira delas, executada durante o processo do julgamento de Agostino, aparece logo no início do romance e retrata o momento em que a personagem da pintura, Judite, corta a cabeça de seu inimigo, o general Holofernes. Já a última tela, pintada e narrada por uma Artemísia já madura, nem sequer retrata o inimigo. As quatro Judites pintadas por Artemísia Gentileschi são exploradas em *A paixão de Artemísia*, antes, durante e depois de suas respectivas produções. Todas as passagens que têm relação com o mito de Judite indiscutivelmente se encaixam na definição de écfrase com enargia proposta por Clüver, isto é, a verbalização de cada uma das telas a óleo envolve o leitor de modo que a imagem mental das pinturas seja desencadeada. As passagens também apresentam altíssimo grau de saturação pictural, de acordo com Louvel, encaixam-se na categoria representativa do modelo diferencial de Robillard, e ainda podem ser lidas como casos de transposição midiática, segundo Rajewsky. Assim, não iremos nos alongar, caso a caso, em uma leitura do tipo *bottom-up*;<sup>67</sup> afinal, o que mais nos interessa é o modo como a romancista Susan Vreeland interliga as opções criativas da artista com o mito de Judite – o que, ao reforçar a centralidade e o papel narrativo desse modelo pictural, irá ilustrar a proposta de Yacobi de estender o estudo de écfrase à narrativa de romances.

Em *A paixão de Artemísia*, a personagem Artemísia externa o repúdio a seu estuprador e lida com suas emoções por meio de écfrases de diferentes “Judites”, aquelas de sua autoria, e também outras, de pintores e escultores consagrados, como Caravaggio e Donatello. Cada uma das reapresentações do mito corresponde a uma etapa da vida da pintora. No período entre o julgamento e o veredicto da personagem Agostino, depois ter sido torturada, a protagonista descreve a Judite pintada por seu pai (FIGURA 1), Orazio Gentileschi:

Tentei manter os dedos esticados para que sarassem e eu voltasse a pintar. Mesmo assim, eles inflamaram e purgaram, depois veio aquela terrível coceira. Só o que eu podia fazer era andar pela casa, olhar através das janelas e estudar os esboços da minha *Judith*, a heroína que salvou o povo judeu. Papai tinha me contado a história quando fez o retrato dela. Ela entrou escondida no campo inimigo para seduzir o tirano assírio Holofernes e serviu vinho para ele. Provocou-o, continuou a seduzi-lo e serviu mais bebida, até que ele dormiu. Então, cortou a cabeça dele e mostrou-a aos soldados

<sup>67</sup> Ver seção “Marcadores textuais de picturalidade” em “Categorizações”, capítulo 1, p. 38-43.

assírios no dia seguinte, e o exército fugiu. Era esse tipo de mulher que eu queria pintar. A Judith que papai pintou era tão angelical e delicada que jamais teria feito isso sem a ajuda de Deus (VREELAND, 2011, p. 26, grifo da autora).

É nessa passagem que a autora situa historicamente o leitor diante do mito da heroína que salvou o povo judeu. A personagem afirma que esse é o tipo de mulher que ela quer pintar. Sua conclusão em relação à personalidade da protagonista da composição de seu pai ilustra o padrão efrástico que Yacobi chama de modelo pictural, em que a simples menção ao nome Judite pode ser suficiente para evocar na mente do leitor uma imagem das inúmeras representações do mito.

Figura 1 – Orazio Gentileschi, *Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes*, c. 1611-1612



Pintura a óleo, 134 cm × 157 cm.. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund 1949-1952. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT.

Fonte: <<https://goo.gl/wquuqJ>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

A protagonista Artemísia narra seu desapontamento ao ver a Judite de Caravaggio (FIGURA 2), que, segundo ela, está completamente passiva ao cortar a cabeça do inimigo: “o pintor deu toda a emoção ao homem, parecia não conseguir imaginar uma mulher que pensasse” (VREELAND, 2010, p. 27).

Figura 2 – Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Judith decapitando Holofernes*, c. 1598-1599



Pintura a óleo, 144 cm × 192 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Barberini, Roma. Reproduzido em *The Life and Art of Artemisia Gentileschi*.

Fonte: <<http://goo.gl/XFwCLS>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

Nessa Judite de Caravaggio, que corta a cabeça do inimigo como se estivesse simplesmente realizando alguma tarefa doméstica desagradável, é a criada que traz no rosto o peso de tal atrocidade. A personagem do romance, Artemísia, planeja então como seria sua (primeira) Judite:

Eu queria **pintar os pensamentos dela**, se isto fosse possível: determinação, concentração e certeza de que era preciso fazer aquilo. O destino de seu povo dependia dela. Ela não tinha prazer naquilo, apenas fazia. E **pintar os pensamentos dele** também. Surpresa e pavor. O mundo fora do controle. Sim, eu sabia o que era aquilo. Eu podia fazer. Mas será que eu podia **pintar Judith?** (VREELAND, 2010, p. 27, grifos nossos).

Ao ressaltar a dualidade “surpresa e pavor” e o drama do “mundo fora de controle”, a autora, pela voz da protagonista-narradora, toma emprestados elementos característicos da estética barroca caravaggista. Na tentativa de “pintar os pensamentos” de Judite e também os do inimigo, sugere uma contaminação das especificidades das diferentes mídias envolvidas no processo, conforme sugerido pela subcategoria estruturação análoga, inserida na categoria representativa, proposta por Robillard.

Ao longo de seu processo criativo, a personagem Artemísia faz referência direta às fontes de inspiração, evocando assim obras de outros artistas. Ao elaborar como seriam os braços de sua Judite, inspirados nos de uma peixeira, descreve os da estátua de Moisés (FIGURA 3), encontrada na Basílica San Pietro in Vincoli, que demonstram a força necessária para decapitar um inimigo, como se fosse um porco. Ao mentalizar a composição de Holofernes, personificação do seu tutor, a protagonista começa a externar sentimentos de aversão e repúdio: decapitá-lo não é suficiente, é preciso abatê-lo como a um suíno.

Figura 3 – Michelangelo Buonarroti, *Moisés*, c. 1513-1515



Mármore, 235 cm. Basílica de São Pedro Acorrentado, Roma.

Fonte: <<http://goo.gl/WXWS4e>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

“A dor não era importante, tinha que ignorá-la, pensei. Só a pintura é importante. Pinte a dor, disse Graziela” (VREELAND, 2010, p. 41), lembra a protagonista antes de dar início à pintura da tela em que irá externar sua raiva, seu ódio, seu ressentimento, sua indignação e sua dor. A execução da pintura da cena de sua primeira Judite é, para a protagonista, o próprio ato de execução do inimigo. A narradora lembra como foi torturada com *sibille*.<sup>68</sup> Seus dedos começam a sangrar em cima da tela, e o vermelho de seu próprio sangue se mistura à tinta branca do lençol. O turbilhão de sentimentos que se seguiram à agressão vem à tona; essa vivência se transforma em força interna e determinação em um processo catártico:

Não conseguia firmar a paleta com o polegar, então coloquei um banco sobre uma cadeira para a paleta ficar no alto e perto de mim. A sujeirada que a tinta fazia **acelerou minha respiração. Fortalecendo-me** contra a **figada que sentia na pele** quando segurava o pincel, misturei na paleta a umidade brilhante do *ultramarino* puro e dei um toque de *preto* para escurecer as mangas do vestido de Judith. Depois, dei uma pincelada para fazer um esboço com tinta. **Meu coração bateu mais forte. Senti-me viva** outra vez [...] queria retratar Holofernes no instante em que **percebeu que ia morrer** [...] queria rugas na testa dele, olhos arregalados, chocados mas ainda conscientes, o *branco* aparecendo em volta das pupilas. Encharquei meu pincel com tinta preta. Tive que apertar os dedos para segurar o pincel e fazer o fino traço em torno das pupilas. As **feridas abriam**, mas continuei trabalhando, satisfeita com o que ia surgindo na tela: aqueles **olhos escuros e aterrorizados me implorando** (VREELAND, 2010, p. 41-42, grifos nossos).

<sup>68</sup> Instrumento de tortura que utiliza cordas finas para gradualmente apertar os dedos a ponto de decepá-los.

Para uma melhor compreensão do papel da *écfrase* dentro da narrativa do romance, pontuamos aqui os marcadores textuais desse trecho: (a) a evocação do apelo sensorial (grifos em negrito) através: da sujeira e da umidade do pincel encharcado, da respiração acelerada e do coração batendo forte, da dor sentida pela fisgada no dedo e da ferida aberta e do olhar a partir do ponto de vista do agressor; (b) o léxico pertinente à especificidade da mídia pintura (sublinhado): paleta, tinta, pincelada, esboço, pincel, traço e tela; e também o modo como a cor (grifos em itálico) preta intensifica o ultramarino ao mesmo tempo que contrasta com a cor branca. A contaminação pela estética caravaggista é revelada por meio do contraste entre o branco dos olhos do inimigo e o preto da tinta aplicada nas pupilas e pela evidência da dor e do horror do momento exato da morte. A pintura “se faz” diante dos olhos do leitor. Logo, essa *écfrase* é capaz de provocar energia, ou seja, a imagem visual já conhecida poderá gradualmente ser descortinada na mente do leitor.

A personagem Artemísia vence uma primeira etapa e se sente viva novamente ao perpetuar naquela obra o repúdio e o ódio que sente pelo ato de Agostino:

[...] algumas gotas de sangue na roupa branca da cama de Holofernes. O vermelho brilhante do sangue contra o branco me **emocionou**. Fiz sangrar mais, apertando os dedos, tendo **prazer naquela dor**, e pinguei sangue na cabeça dele, misturei escarlata com garancina para combinar com o vermelho e pinteí. Filetes de sangue. Uma cascata densa encharcando a roupa de cama de luxo, enfeitada com borlas. Como o sangue encharcando a manga do meu vestido no tribunal, ou o sangue que **tentei estancar depois do estupro**. Uma mancha de sangue nos dedos de Judith também. Se Roma queria circo, eu ia dar circo (VREELAND, 2010, p. 42, grifos nossos).

A primeira *Judite* está concluída:

Figura 4 – Artemísia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes*, versão de Nápoles, c. 1612-1613



Pintura a óleo, 159 cm × 126 cm. Museo di Capoldimonte, Nápoles. Reproduzido em *The Life and Art of Artemisia Gentileschi*.

Fonte: <<http://goo.gl/cbzJp1>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

Todos os elementos mencionados nas passagens anteriores se fazem presentes: a postura dominante e o posicionamento dos braços fortes, com mangas arregaçadas, e um dos joelhos na cama, como se estivesse abatendo um animal; a tensão do ato demonstrada pelas veias que se destacam do pescoço retesado; os sentimentos contraditórios (grifos em negrito) em relação ao agressor, sugeridos pelas feições fortes parcialmente sombreadas; o claro do lençol branco em contraste com o vermelho de seu próprio sangue (sublinhado); o posicionamento desajeitado do inimigo, que demonstra passividade; a feição de Holofernes sugerindo a dor e o horror no momento anterior à morte e seu punho fechado empurrando o queixo da criada, o que demonstra estar ainda lutando pela vida. E é nesse exato momento que a personagem se dá por vingada e está pronta a dar ao público o esperado espetáculo: “Se Roma queria circo, eu ia dar circo” (VREELAND, 2010, p. 42).

Mas a obsessão não acaba. Depois de um casamento arranjado para salvar a honra, Artemísia se muda para Florença e é aceita pela Academia de Artes. O importante patrono das artes, Cósimo Médici, encomenda uma segunda Judite, hoje conhecida como a da Galeria Uffizi. A pintora, protagonista e narradora, planeja a encomenda:

Dessa vez, a **roupa** de Judith seria **dourada**, essa parecia ser a **cor preferida** dos florentinos, e teria **mangas mais bufantes**, arregaçadas para dar mais liberdade de movimentos. E como os florentinos gostavam de **joias e enfeites**, pus uma **fita dourada** no **lenço** de Abra e dei uma **pulseira** para Judith, de **filigrana de ouro** com uma Ártemis esculpida em **pedra verde**. E como as **roupas finas** eram dos principais produtos da cidade, usei um espaço maior para a **roupa de cama de veludo vermelho** de Holofernes ter mais volume. Com costuras em **fió dourado**. E dei um **toque sensual** com um pingo de sangue no peito cálido de Judith e tantos no **vestido florentino dourado**. Tudo para agradar Sua Alteza Sereníssima Cosimo Médici (VREELAND, 2010, p. 122, grifos nossos).

Diferentemente da primeira versão, ao invés dos sentidos, a protagonista está preocupada com as roupas, as cores e os adereços (grifos em negrito), uma vez que deverão atender ao gosto florentino (sublinhados) de maneira sofisticada e ao mesmo tempo sensual.

Figura 5 – Artemísia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes*, versão da Galeria Uffizi, c. 1620



Pintura a óleo, 199 cm × 162,5 cm. Uffizi, Florença. Reproduzido em *The Life and Art of Artemisia Gentileschi*.  
 Fonte: <<http://goo.gl/omippu>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

Assim, a função dessa tela, dentro do enredo do romance, não é a de externar sentimentos, e sim a de agradar (sublinhado) ao importantíssimo cliente. Entretanto, a personagem Artemísia busca a aprovação do público não somente para se firmar como pintora, mas também para redimir sua mácula. Se o público aceita sua pintura, também aceita sua redenção.

Passados alguns anos, Artemísia busca inspiração para sua terceira Judite (FIGURA 7) em um passeio pela Praça della Signoria, em Florença. Posicionada em frente ao *Davi* de Michelangelo (FIGURA 6), descreve a maneira confiante como ele fita Golias:

Parei na frente do *Davi*, de Michelangelo. O olhar zangado que estendia pela *piazza* dela Signoria parecia gritar para o gigante Golias: “Como ousa pensar que pode me destruir com sua espada!” Aquele sim, era um ato de ousadia. Era firme. Os florentinos adoravam o *Davi* porque era o mais fraco que enfrenta e vence o mais forte. Era como eles se sentiam em relação ao mundo; esse confronto existia também na história de Judith.

Palmira corria atrás dos pombos, obrigando-os a voar, enquanto eu ficava no meu local preferido, com *Davi* de perfil olhando para Golias, à esquerda. Como eu poderia usar aquela bela curva do pescoço dele? Com a cabeça virada de lado, ele estava alerta, mas não tenso, apenas atento, no ombro a funda que usou para atirar pedras em Golias. Se minha nova *Judith* pudesse **mostrar o instante após a degola**, quando a cabeça de Holofernes está na cesta de Abra, talvez as duas se encarando, **assustadas** com algum perigo novo, um **barulho** no acampamento. Isso seria um **desafio: pintar um som**. *Judith* podia olhar o perigo à esquerda, exatamente como estava *Davi*, com a mesma curva no pescoço firme.

Em vez do estilingue, ela *descansaria* a espada no ombro, no debrum de renda de sua camisa branca. Gostei dessa ideia, a lâmina da espada *poderia* cortar uns fios da renda, tão diferentes os dois mundos, da espada e da renda, mas se tocando perigosamente. Sim. *Seria nova. Seria minha*. E não seria

para um tempo em que as mulheres escondem seus talentos em favor dos homens, até seus maridos (VREELAND, 2010, p. 125-126, grifos nossos).

A protagonista conclui que deveria se apropriar não somente da atitude de Davi, mas também da curva do pescoço firme da estátua (sublinhado).<sup>69</sup>

Figura 6 – Michelangelo Buonarroti, *Davi*, c. 1501-1504



Mármore, 434 cm. Cópia. Praça da Senhoria, Florença.

Fonte: <<https://goo.gl/prcsNj>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

Figura 7 – Artemísia Gentileschi, *Judite e sua criada*, c. 1613-1614



Pintura a óleo, 114 cm × 93 cm. Palazzo Pitti, Florença. Reproduzido em *The Life and Art of Artemisia Gentileschi*.

Fonte: <<http://goo.gl/65AufY>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

A última parte da passagem ecrástica é composta por verbos no futuro do pretérito (grifos em itálico) – “parecia”, “poderia”, “descansaria” e “seria” –, para indicar um processo futuro em relação a um fato passado, ou seja, a protagonista está pronta para deixar

<sup>69</sup> De acordo com Mary Garrard, essa relação entre as curvas do pescoço da estátua de Davi e da tela *Judite e sua criada* de Artemísia Gentileschi é comumente estabelecida por historiadores de arte.

no passado o abuso sofrido e propõe para si o desafio de representar o mito de Judite no instante imediatamente após a degola (grifo em negrito), em contraponto com o modelo efrástico “momento fértil”, que Yacobi sugere acontecer imediatamente antes do clímax. No entanto, a real superação da personagem pintora é pontuada pela presença de marcadores sensoriais (grifos em negrito), conforme propostos por Lund e Louvel, ao tentar retratar um barulho, um som, de modo a apelar para outros sentidos além do visual.

Uma das funções da pintura barroca italiana era contar a história da Bíblia aos fiéis que não podiam ler. Mary Garrard lembra que, como Artemísia Gentileschi viveu no terceiro século da tradição de narrativa pictural com ênfase na Bíblia, a representação de histórias tradicionais desafiava a criatividade do artista, testando sua familiaridade com o tema central e suas variações conceituais (GARRARD, 1989, p. 9). Essa capacidade inventiva característica da obra da pintora e de seus contemporâneos é conhecida como *invenzione*.

A protagonista-narradora aqui faz uso de *invenzione*, que é o que diferencia a obra de Artemísia Gentileschi da de outras pintoras de seu tempo, as quais, quando muito, pintavam natureza morta. E é o que faz com que sua obra se assemelhe à dos seguidores de Caravaggio, que não endeusavam o humano, mas humanizavam o sublime, mostravam a feiura em vez da beleza e ainda rompiam a barreira de segurança entre o observador e a pintura.

Depois de viver em Gênova e Veneza, sempre trabalhando para importantes mecenas, Artemísia retorna a Roma. Sua filha Palmira, já moça, questiona a insistência da mãe em pintar cenas sangrentas do mito de Judite. A mãe afirma que já não pinta uma Judite há cinco anos, mas comenta que, como está “diferente, então o quadro também vai ser diferente” (VREELAND, 2010, p. 250). Ela promete à filha que a tela não terá nem mesmo um fiozinho de sangue.

Figura 8 – Artemísia Gentileschi, *Judith e sua criada com a cabeça de Holofernes*, c. 1625



Pintura a óleo, 184 cm × 141,6 cm. The Detroit Institute of Arts. Reproduzido em *The Life and Art of Artemisia Gentileschi*.

Fonte: <<http://goo.gl/PvdmOx>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

Na quarta tela (FIGURA 8), não há presença de sangue, e a cabeça do inimigo nem chega a ser representada. O semblante de Judite está parcialmente encoberto. A mão da viúva e sua criada, Abra, aparecem em primeiro plano, como as agentes do crime já cometido. No romance, a protagonista planeja que

esta Judith terá mais corpo, será uma mulher de meia-idade, mais sensata graças a experiência, não uma mera sedutora e matadora, porém alguém mais racional. Lá em Roma, onde a técnica de Caravaggio era apreciada, eu podia dar vazão ao meu gosto pelo dramático chiaroscuro de luz e sombra até no rosto dela. Judith podia estar com o braço levantado para proteger os olhos da luz que vinha pela abertura da tenda e assim se concentrar nos ruídos de fora. **O corpo de Holofernes nem estaria em cena**, só a cabeça, na sombra, mal percebida dentro da sacola que Abra carregava. **Nada de sangue. Nada de corte.** Judith ouvia ruídos fora da tenda. Sinal de perigo, ela precisava estar muito alerta (VREELAND, 2010, p. 250, grifos nossos).

Ao verbalizar aquilo que estará ausente (grifos em negrito) na nova composição, *Judite e sua criada com a cabeça de Holofernes*, a protagonista demonstra finalmente ter superado seus traumas, deixando a dor e o ódio para trás e abrindo caminho para a coragem e a determinação, ao se focar na técnica a ser utilizada (sublinhado), e não em seu ressentimento. Porém, essa é uma conclusão tirada a partir do que a autora conta, por meio da (tripla) voz da narradora/protagonista/pintora, que, por sua vez, impregna a narrativa com suas emoções.

Essa série de verbalizações da concepção e execução das quatro representações visuais do mito de Judite ilustram a picturalidade presente ao longo do romance *A paixão de Artemísia*, em que a mídia literatura reinterpreta a obra da pintora em forma de romance. As

écfrases do tema de Judite demonstram o amadurecimento pessoal e profissional da protagonista, que não se deixa abater após uma grave agressão, que justificaria o suicídio<sup>70</sup>. Portanto, se Vreeland não tivesse utilizado a écfrase narrativa como recurso literário, *A paixão de Artemísia* seria apenas mais um caso de metaficção, ou romance histórico, em que a vida da artista seria valorizada, e sua obra, colocada em segundo plano. Mas, ao contrário, o romance se constrói a partir da proposta de écfrase narrativa de Yacobi, uma vez que as passagens ecfásticas que envolvem o tema de Judite não só se complementam, mas também são essenciais para o desenrolar da ação da narrativa. Portanto, as passagens ecfásticas apresentam papel-chave em sequências narrativas, não podendo portanto ser destacáveis do conjunto.

### Os poemas de Shawna Lemay

O livro de poemas *All the God-Sized Fruits*, da canadense Shawna Lemay, traz uma seção exclusivamente dedicada a Artemísia Gentileschi. Dos sete poemas que compõem a seção e dão voz à pintora, quatro evocam o mito de Judite: “Shade Garden of Your Bones”, “A World without Glass”, “Perspective” e “What a Woman Can Do”. Este último é o único acompanhado da reprodução da pintura a que se refere, nos moldes dos poemas ecfásticos do século XIX, como os de Leo Spitzer. Já em “Shade Garden of your Bones”, como o nome Judite é somente mencionado, o poema não se configura como um caso de écfrase, portanto não será analisado.

Em “A World without Glass” (“Um mundo sem vidro”), o trecho que descreve a tonalidade do azul ultramarino do vestido de Judite evoca especificamente a tela *Judite decapitando Holofernes* – versão de Nápoles (1612-1613) (FIGURA 4):

Um mundo sem vidro  
 Judite novamente, eu diria.  
 ela costumava vir a mim em sonhos despertos  
 jamais a rejeitei.[...]  
 Estava sozinha com sentimentos de cor amarela e vermelha.  
 Em algum lugar por baixo disso tudo  
 Quem teria antecipado o azul?  
 Uma mulher não é um vaso.  
 Isso é somente uma imagem na mente  
 Ela pode ser remendada, tinta sobre tinta.  
 Se isso for verdade

<sup>70</sup> De acordo com a historiadora Mary Garrard (1989), as leis da Roma antiga não distinguiam claramente estupro de adultério. O suicídio após o estupro, no contexto daquela época, era ação justificada e compatível com o conceito romano de virtude, tanto para homens quanto para mulheres. Para os romanos, o suicídio não era um ato moralmente errado, mas uma escolha racional de pôr fim de modo honrado a uma vida.

Também sabia que deveria fluir  
 Um rio crescente, o Nilo.  
 Para **pintar** essa Judite em particular, o seu vestido  
 precisava da cor de um lago puro e sem fundo  
 o qual apenas **ouvi** ser descrito.  
 Uma onça e meia de **pigmento azul-ultramarino**.  
*Molto caro*. A **cor mais cara**.  
 Para comprá-la, usei como garantia  
 objetos estranhos e preciosos de meu lar.  
 Cálices de vidro com bases de ouro e joias.  
 Taças de vidro erguidas por braços de prata, como os galhos de uma  
 árvore.  
 Vasos de vidro colorido, soprados por um homem risonho.  
 Objetos frágeis que uma mãe dá à filha.  
 Durante esse tempo, pintando, moldando e trançando, amarrotando  
 e dobrando  
**imaginei** um mundo sem vidro.  
 Invulnerável. Aquoso.  
**Imaginei todos os tons de azul**. Irrestritos.  
 Mesmo assim. O vidro pode conter flores e água e luz.  
 Para mantê-lo, para **olhar através do vidro**  
 e estudar outra possibilidade.  
 E em todo caso, um mundo sem vidro não é necessário  
 contanto que eu possa **imaginá-lo**.<sup>71</sup>  
 (LEMAY, 1999, p. 96-97, grifos nossos)

A pintora, que é também o eu lírico do poema, explica como é preciso usar o azul, a cor mais dispendiosa, para rerepresentar essa Judite. Os sentimentos provocados pelo (sublinhados) amarelo e vermelho, cores dos vestidos de Judite nas outras telas (FIGURAS 5, 7 e 8), desencadeiam nela o sentimento de solidão, de que ela consegue desvencilhar-se com o auxílio de sua imaginação (grifos em negrito) – fazendo a cor ausente presente em sua mente através de analogias da tonalidade do vestido com a aquosidade da transparência do vidro (sublinhadas). A sugestão de modelo pictural é extrapolada por essa referência explícita à versão de Nápoles (FIGURA 4), a única tela em que a roupa de Judite é da cor azul. Apesar de continuar adequada à categoria atributiva de Robillard, a referência à tela encaixa-se também na subcategoria marcador indeterminado, pois a identificação provavelmente só será

<sup>71</sup> No original: “A World without Glass//Judith again, i would say./she came to me often in waking dreams/i never turned her away./[...]I was alone with the feeling of yellow and red./Somewhere below all this/Who would have anticipated blue?//A woman is not a vessel./This is only a picture in the mind/Can be mended, paint over paint./If this is true/I also knew what it was to flow/A surging river, the Nile.//To paint this particular Judith, her dress/i needed the colour of a pure and bottomless lake/such as I have only heard described./One and one half ounces of ultramarine blue pigment./Molto caro. The most expensive colour./To purchase it i put up for collateral/precious and strange objects from my household./Glass goblets with gold and jeweled bases./Bowls of glass supported by silver arms like tree/branches./Coloured glass vases blown by man laughing./The sort of breakables a mother gives her daughter.//During this time, painting warf and weft, crease/and fold/i imagined a world without glass./Invulnerable. Aqueous./I imagined all the shades of blue. Unrestrained./Still. Glass can hold flowers and water and light./To hold that up, to look through such glass/is to study another possibility./And anyway a world without glass is not necessary/so long as I can imagine it”. Tradução inédita de Pedro Vieira.

feita por um leitor conhecedor de todas as quatro Judites de Artemísia Gentileschi. A materialidade da mídia pintura é sutilmente evocada através das palavras “cor” e “pigmento”; da comparação do tom almejado com a tonalidade de azul profundo de um lago ou do rio Nilo; e da afirmação, em italiano (*molto caro*), de que é preciso uma grande quantidade de pigmento, o que custará muito dinheiro.

De modo mais sutil e menos saturado picturalmente, o poema traz marcadores textuais de picturalidade semelhantes àqueles analisados na passagem efrástica referente à primeira Judite do romance *A paixão de Artemísia*. Ou seja, de acordo com os graus de saturação pictural de Louvel, “Um mundo sem vidro” é uma descrição pictural. Mesmo um leitor não especializado na obra da pintora entenderá que o poema fala de uma pintura e terá elementos para visualizar o vestido da heroína. O uso recorrente do “eu” da pintora em letra minúscula (*i*), quando o pronome aparece no meio da sentença – “Judith again, i would say [...] in waking dreams i never turned away [...] To paint this particular Judith, her dress i needed the colour of a pure and bottomless lake [...] To purchase it i put up for colateral [...] During this time [...] i imagined a world without glass” (LEMAY, 1999, p. 96-97) –, pode ser uma maneira de a autora demonstrar certa insegurança, por parte da personagem, em se afirmar como mulher e artista.

No poema “Perspective” (“Perpectiva”), a pintora protagonista relata, novamente em primeira pessoa, quem é Agostino Tassi – seu tutor e agressor – e como ela se sentiu depois do estupro. A descrição da tonalidade avermelhada da água usada para limpar o sangue que comprova o crime cometido leva o eu lírico do poema a concluir que uma maneira (simbólica) de limpar toda aquela sujeira seria através da pintura:

Logo após, meu litro de sangue  
menstrual e mistura virginal  
 marcados no linho branco, encharcando o colchão  
 O que poderia fazer, senão limpá-lo?  
Mergulhei o lençol em um balde de água e vinagre.  
 Observei o sangue sair, retirar-se do tecido.  
 Olhei para a nuvem vermelha na água  
 e **imaginei** como poderia **pintá-la**.<sup>72</sup>  
 (LEMAY, 1999, p. 101)

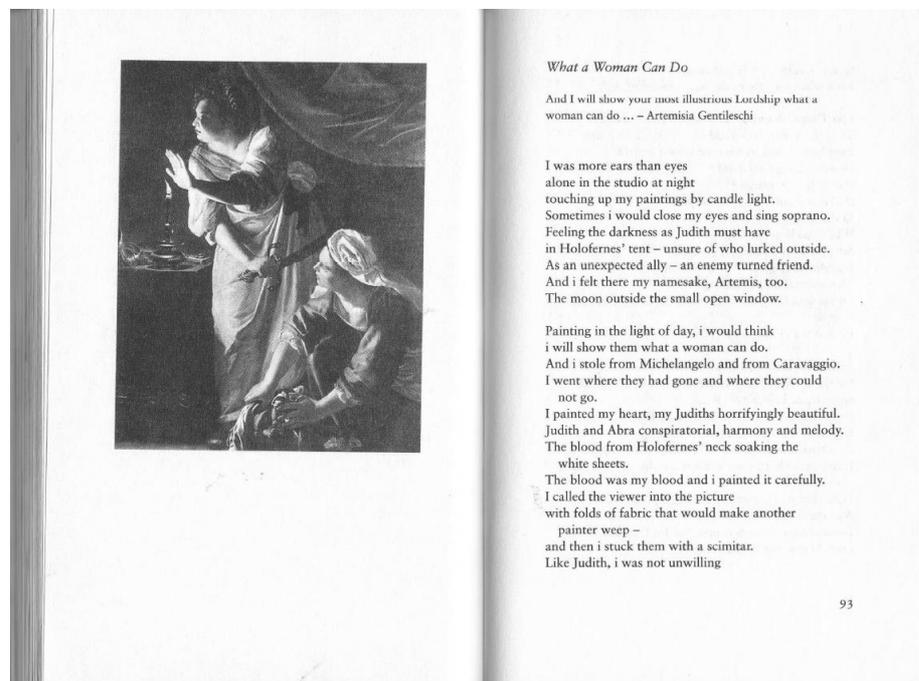
Enquanto em ambas as telas intituladas *Judite decapitando Holofernes* (FIGURAS 4 e 5) o lençol branco é encharcado pelo sangue do general inimigo, no poema

<sup>72</sup> No original: “Afterwards, my quart of blood/menstrual and virginal mingling/on the white linen soaking into the mattress/What could i do but clean it up?/I soaked the sheet in a bucket of vinegar and water./Watched the blood escape, pull away from the fabric./I looked at the red cloud in the water/and wondered how i could paint that”. Tradução inédita de Pedro Vieira.

trata-se do sangue da personagem que narra a sede de vingança pela agressão sexual sofrida. O poema sugere uma certa contaminação de estilo, enfatizada por elementos contrastantes característicos da pintura barroca (sublinhados): o claro do branco do lençol e a transparência do vinagre e da água, que representam a pureza da virgindade, em oposição ao escuro do vermelho sangue, que exprime o crime cometido. Essa contaminação de estilos, aliada às especificidades das mídias pintura e escrita, faz com que “Perspective” se encaixe na subcategoria de estruturação análoga, dentro da categoria representativa, proposta por Robillard. Ou seja, o poema pode ser lido como uma écfrase com alto grau de similaridade estrutural e de saturação pictural.

Já o poema “What a Woman Can Do” (“Do que uma mulher é capaz”), além de trazer, nos moldes das écfrases tradicionais, uma reprodução (FIGURA 9) da tela *Judite e sua criada com a cabeça de Holofernes* (1625), traz na epígrafe a explicação do título por meio da citação “and I will show your most illustrious Lordship what a woman can do...”,<sup>73</sup> encontrada em uma das cartas de Artemísia Gentileschi a Don Antônio Ruffo, um de seus patronos (GARRARD, 1989, p. 394, nota 66), sugerindo uma relação entre a realidade documentada e a narrativa fictícia do poema.

Figura 9 – “What a Woman Can Do”



Fonte: LEMAY, 1999, p. 92-93.

<sup>73</sup> No original: “e faró vedere a V.S. Ill. ma quello che sa fare una donna”. Em português: “mostrarei a vossa excelência do que uma mulher é capaz”.

Entre as muitas evidências de como a mídia pintura é transposta para a mídia literatura, em forma de poema, vale ainda ressaltar a menção à maneira como as técnicas de Michelangelo (“pintei meu coração”) e Caravaggio (“beleza horripilante”) são evocadas na tela:

Pintando à luz do dia, eu pensava  
 “Mostrarei a eles do que uma mulher é capaz”.  
 Eu roubei de Michelangelo e de Caravaggio.  
 Fui aonde haviam passado, e por onde  
 não puderam desbravar.  
Pintei meu coração, a beleza horripilante de minha Judith.<sup>74</sup>  
 (LEMAY, 1999, p. 93)

Nesse poema, o “eu” aparece insistentemente em letra minúscula (*i*) – “And i felt there my namesake, Artemis, too” –, até o momento que o eu lírico ganha forças e se compara à heroína Judite: “Like Judith, I was not unwilling to use beauty for a larger cause”.

Senti a escuridão, assim como Judith  
 na tenda de Holofernes – incerta sobre quem se escondia lá fora.  
 Como um amigo inesperado – um inimigo que se tornou aliado.  
 E por lá também sentí minha homônima, Artemis.  
 [...]
   
 Como Judith, **Eu** não estava indisposta  
 A usar a beleza por uma causa maior.<sup>75</sup>  
 (LEMAY, 1999, p. 93-94)

A narradora convida o leitor para dentro da tela, de modo a criar conexões explícitas entre a obra de Artemísia, o poema e o leitor:

O sangue era meu, e pintava com cuidado.  
Convidava para a imagem aquele que observava  
 com dobras de tecidos que fariam qualquer outro  
 pintor chorar.<sup>76</sup>  
 (LEMAY, 1999, p. 93)

Thaís Diniz e Ariane Santos classificam<sup>77</sup> esse poema como uma forma de “apropriação do estilo artístico” (DINIZ; SANTOS, 2011, p. 152-154), uma vez que as

<sup>74</sup> No original: “Painting in the light of day, i would think/i will show them what a woman can do./And i stole from Michelangelo and from Caravaggio./I went where they had gone and where they could/not go./I painted my heart, my Judiths horrifyingly beautiful”. Tradução inédita de Pedro Vieira.

<sup>75</sup> No original: “Feeling the darkness as Judith must have/in Holofernes’ tent – unsure of who lurked outside./As an unexpected ally – an enemy turned friend./And i felt there my namesake, Artemis, too./[...] /Like Judith, I was not unwilling/To use beauty for a larger cause”. Tradução inédita de Pedro Vieira.

<sup>76</sup> No original: “The blood was my blood and i painted carefully/I called the viewer into the picture/with folds of fabric that would make another/painter weep”. Tradução inédita de Pedro Vieira.

<sup>77</sup> Diniz e Santos estabelecem cinco categorias de éfrase a partir dos poemas de Shawna Lemay encontrados em *All the God-Sized Fruits: apropriação de estilo artístico, processo de criação, análise crítica, narrativa e diálogo* (DINIZ; SANTOS, 2011).

técnicas de claro-escuro difundidas pelos caravaggistas, assim como emoções características do estilo barroco, como o medo, são apropriadas por Lemay. Essa contaminação de estilos é equivalente à subcategoria que Robillard classifica como estruturação análoga. No entanto, devido às várias nomeações, referências históricas (incluindo citação de uma fala documentada da própria pintora) e referências ao próprio ato de pintar, o poema se configura também como descrição, outra subcategoria da categoria representativa sugerida por Robillard. O poema é sem dúvida uma “representação verbal de um texto real composto em sistema sógnico não verbal”, de acordo com Clüver (1997, p. 26). E ainda, como as relações entre a literatura e a pintura extrapolam as referências intermediáticas, de acordo com Rajewsky, “What a Woman Can Do” pode ser considerado uma transposição midiática. Ademais, uma vez que a narrativa do poema mistura fatos sobre a história do mito e possíveis sentimentos da pintora, vale ressaltar a capacidade de Lemay em produzir um misto de éfrase e *Bildgedicht*, uma vez que, além de descrita com enargia, a tela é interpretada e comentada pela narradora do poema.

Os poemas de Lemay auxiliam na ilustração e compreensão da proposta de modelo pictural, por Yacobi, e do diálogo entre os marcadores textuais de picturalidade, por Louvel e Robillard. Os poemas, cada um à sua maneira e em diferentes graus de saturação pictural, ativam aspectos cognitivos na mente do leitor. Mas todos eles apresentam um aspecto central comum: a capacidade de produção de enargia, isto é, o envolvimento do leitor por meio da verbalização da obra-fonte visual. Portanto, ainda que a autora faça uso de diferentes recursos, consideramos os três poemas como éfrases.

### **Artemísia, Judite e Holofernes no cinema**

Concordamos com a sugestão de Ágnes Pethő de que um estudo intermediático fica mais completo com uma análise da mídia cinema. Portanto, incluímos aqui a análise do *biopic* intitulado simplesmente *Artemisia*, com roteiro original escrito pela diretora do filme, Agnès Merlet.

O enredo original conta a iniciação de Artemísia, ainda na adolescência, nas artes e no amor. O pai, Orazio Gentileschi, pintor de afrescos, retira-a da vida no convento para torná-la sua assistente, porém a jovem tem maiores ambições artísticas. Com a ajuda do pai, tenta entrar na Academia Local de Artes, mas o máximo que consegue é uma oferta de trabalho como modelo, o que não a faz desanimar. A obsessão em superar as próprias habilidades artísticas leva a personagem a concluir que não tem mais nada a aprender com o pai, principalmente depois de observar o mestre em perspectiva, recém-chegado de Florença,

Agostino Tassi, trabalhando em um estúdio montado ao ar livre. Ao descobrir que Agostino domina técnicas inovadoras, Artemísia decide ser ele a única pessoa que pode oferecer-lhe um novo panorama do mundo e começa a persegui-lo. Ela chega a espreitá-lo pela janela do bordel onde artistas e modelos se divertiam à noite. A pintora provoca Agostino, mostrando desenhos de nus masculinos, e consegue assim convencê-lo a tomá-la como pupila. Ele fica intrigado pela maneira como aquela jovem capta tantas sutilezas da materialidade do corpo humano, o que o leva a inferir que ela é sexualmente ativa. Essa falsa inferência leva ao clímax do filme: a cena do estupro, cujas consequências são tratadas como uma história de amor, e não como um crime. Orazio fica indignado ao descobrir o relacionamento entre o parceiro de trabalho e sua filha e faz uma denúncia formal de crime de estupro. Agostino é indiciado e preso. Apesar de ser torturada e humilhada durante o julgamento, a pupila continua apaixonada pelo tutor. O desfecho do filme mostra uma Artemísia, ainda que muito jovem, amadurecida tanto como artista quanto como mulher.

Apesar de não ter obtido sucesso em sua terra natal, França, o filme causou um enorme *frisson* no lançamento em Nova York, em 1998. As historiadoras de arte Mary Garrard e Gloria Steinem distribuíram aos espectadores o relatório disponibilizado na internet como “Now You’ve Seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi”<sup>78</sup> (GARRARD; STEINEM, 1998, [s.p.]). Juntamente com Simon Schama, elas organizaram ainda um simpósio em torno das controvérsias históricas do filme e promoveram uma exposição para que os espectadores tivessem a chance de ver a obra real dos Gentileschis e de Tassi. Os historiadores conseguiram que a distribuidora Miramax retirasse do cartaz promocional original a informação de que o filme era baseado em uma “história real”. De acordo com Griselda Pollock, “todo esse burburinho contribuiu para esquentar uma interação pouco comum entre o cinema e o mundo da arte”<sup>79</sup> (POLLOCK, 2005, p. 173-174). Apesar de a natureza do filme ser controversa, não se pode negar que Merlet prestou um bom serviço às artes, não somente promovendo a obra de Artemísia Gentileschi, mas também criando uma boa interação entre diferentes artes e mídias.

A natureza controversa do filme *Artemisia* e seu roteiro original dirigido e escrito por Merlet é inegável. Afinal, mesmo quando os produtores distorcem ou dramatizam os fatos, uma certa verossimilitude é esperada de um *biopic*, como explica Thaïs Diniz (2009, p. 77). As deturpações e imprecisões históricas do filme tiram a atenção, distraem o espectador. É preciso superar tais imprecisões para que haja uma apreciação do potencial intermediário

---

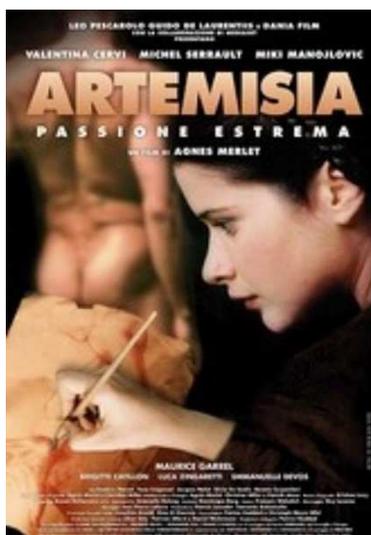
<sup>78</sup> Em português: “Agora que você assistiu ao filme, conheça a verdadeira Artemísia Gentileschi”.

<sup>79</sup> No original: “all this contributed to an usual and heated interaction between cinema and the art world”.

do filme. Ao reverter um crime sexual em história de amor, o roteiro original escolheu trabalhar a história de forma erótica, o que é também inverossímil. Entre as imprecisões históricas questionadas pelos historiadores está a inversão ocorrida durante o julgamento de Agostino Tassi: de acordo com os registros encontrados na obra de Garrard, Artemísia Gentileschi foi torturada porque insistiu que havia sido estuprada; no filme, ela foi torturada por negar o crime. Nos registros, Tassi jura que ela mantinha relacionamento íntimo com outros homens; já no filme ele está completamente apaixonado pela pupila e assume o crime para que ela não seja mais torturada.

O nu masculino não faz parte do repertório da artista; no entanto, no filme, a pintora é simplesmente obcecada por formas masculinas, como evidenciado pelo cartaz (FIGURA 10) exibido na Itália:

Figura 10 – Cartaz promocional do filme *Artemisia* na Itália



Fonte: <<http://goo.gl/nHoq1A>>. Acesso em: 26 set. 2014.

Pollock ainda chama a atenção para outras imprecisões, como a falta de cronologia da produção da artista: o filme retrata somente a iniciação à arte da pintora ainda adolescente; no entanto ela aparece pintando seu autorretrato *Alegoria da pintura*, reconhecidamente produzido quando ela já era uma mulher madura (POLLOCK, 2005, p. 195).

Deixando de lado o conteúdo histórico em favor de uma análise dos processos de transposição midiática, a figura da artista e seu fazer artístico são, como pontuaremos nas análises a seguir, parte intrínseca da construção do enredo do filme, em forma de *close-up*, *voice-over*, remediação, jogo com as diferentes noções de perspectiva e, finalmente, *écfrase*.

*Close-up, voice-over e remediação*

Nas cenas iniciais do filme, os objetos são encarados sempre de muito perto por Artemísia. Por exemplo, nas cenas em que ela observa os detalhes das feições de um pretendente (FIGURA 11), ou em outro momento, quando observa a musculatura do corpo nu do jovem pescador Fúlvio (FIGURA 12). A linguagem corporal da jovem deixa sempre uma dúvida a respeito de sua vida sexual, dúvida que é reforçada ao longo do filme e culmina no abuso por ela sofrido.

Figura 11 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 2.

Figura 12 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 2.

A abertura do filme revela o ponto de vista pelo qual a diretora e roteirista – que claramente não está preocupada com coerência histórica – irá mostrar a obra e contar a história da vida de uma jovem, no caso a pintora Artemísia Gentileschi. Sob os créditos iniciais (FIGURA 13) surgem em *close-up* detalhes fragmentados – a pupila, a íris, a esclera

rajada com filetes de sangue, a pálpebra e os cílios –, que não são reconhecidos imediatamente, de um enorme olho.

Figura 13 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 1.

A proporção do olho é perturbadora. A câmera se afasta e dá lugar a uma tela preta, em que nada é mostrado. Ouvimos uma descrição de um afresco do *Último julgamento* sussurrada em *voice-over*: “Um dedo apontando, um tecido drapeado, uma mão levantada, uma perna que não é perna mas um braço, um balé confuso de corpos gigantescos, um movimento completo de seus membros”<sup>80</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 1). O afresco só será mostrado momentos depois. Esse recurso de fazer ver e ouvir os pensamentos da protagonista adentrando seu olhar inicialmente pode provocar no espectador um estranhamento, mas irá estabelecer a focalização do narrador, que é a da jovem e curiosa pintora.

A tela preta dá lugar às mãos em prece que cobrem o rosto da jovem artista enquanto ela observa, durante uma cerimônia religiosa, o afresco na parede da capela. Fragmentos dos corpos nus do afresco são agora revelados ao espectador. As partes do corpo previamente verbalizadas em *voice-over* – rostos, dedos, pernas e mãos – surgem gradualmente em *close-up*. Ao final da cerimônia, a jovem rouba uma vela para iluminar seu próprio corpo nu a fim de desenhá-lo à noite, em seus aposentos.

A cineasta utiliza, de modo recorrente, essa técnica peculiar de filmagem para que a *écfrase* de determinada imagem visual seja primeiramente narrada em *voice-over* e somente depois de a narração ser concluída venha a ser mostrada na tela. Algumas dessas passagens são investigadas por Belén Vidal não como *écfrase*, mas como “monólogos evidentemente

<sup>80</sup> No original: “Un doigt pointé, un tissu qui se drape, une main qui se lève, une jambe qui n’est pas une jambe, mais un bras, un ballet confus de corps gigantesques, le mouvement de leurs membres, tout entier”. Os trechos do filme *Artemisia* foram transcritos e traduzidos por Maria Angélica Amâncio.

poéticos”<sup>81</sup> (VIDAL, 2007, p. 80). A crítica analisa as passagens (ecfrásticas) em que a voz da personagem “estabelece um contraponto ao seu olhar móvel”,<sup>82</sup> que abre “espaço tanto dentro como fora da realidade diegética” (VIDAL, 2007, p. 80). Para Pollock, a cena apresenta “o olho faminto<sup>83</sup> [da artista], desejoso de ver, de saber, de participar daquele emaranhado de expressivos corpos nus, inerentes aos mistérios da representação”<sup>84</sup> (POLLOCK, 2005, p. 198-199). Para Vidal, esse “olho faminto” é uma “poderosa metáfora não somente para a visão da artista, mas também para a sexualização da experiência estética. O desejo de Artemísia em entender o corpo humano está misturado à curiosidade sexual adolescente”<sup>85</sup> (VIDAL, 2007, p. 79). A crítica ainda afirma que esse “olho faminto” é “implicitamente cego, e o contemplar é localizado em outro tempo, lugar e modo de consciência”<sup>86</sup> (VIDAL, 2012, p. 147). Para nós, a desproporção do olho revela o que se passa na mente inquieta da personagem, a jovem Artemísia.

Depois de ver Agostino trabalhando em um estúdio montado a céu aberto, Artemísia não mais quer ser mera ajudante do pai e monta um estúdio no jardim de casa. A personagem é então mostrada no ato da execução de seu autorretrato (FIGURA 14), observando seu próprio reflexo no espelho.

---

<sup>81</sup> No original: “overtly poetic monologues [wherein] the artist’s voice is figured as an anachronistic, modern intervention, creating an interval between the moment of vision and (historical) reflection – between the closeness of the eye and the power to see. [...] free-floating voice occurs [...], establishing a counterpoint to her mobile eye, but also producing a space both inside and outside diegetic reality”.

<sup>82</sup> No original: “establishing a counterpoint to her mobile eye [...] producing a space both inside and outside diegetic reality”.

<sup>83</sup> Conforme explica Jonh Corrington, a expressão “olho faminto” (*hungry eye*) é usada por Lawrence Ferlinghetti, pintor e poeta, para falar que aquilo que o pintor assimila não é simplesmente reproduzido na tela ou enquadrado por meio de palavras. Assim como alguns poetas chamam seus poemas de “pinturas”, alguns pintores “dizem” coisas com seu pincel (CORRINGTON, 1965, p. 114).

<sup>84</sup> No original: “hungry eye, desiring to see, to know, to participate in the jumble of expressively naked bodies, in the mysteries of representation”.

<sup>85</sup> No original: “powerful metaphor not just for the artist’s vision, but for the sexualization of aesthetic experience. Artemisia’s desire to understand the human body is mixed with adolescent sexual curiosity”.

<sup>86</sup> No original: “The huge eye is implicitly blinded, and the gaze is located somewhere else, in a different time, space and mode of consciousness”.

Figura 14 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 5.

Enquanto a artista executa a pintura da tela *Alegoria da pintura*, seu processo criativo é verbalizado em *voice-over*: “uma consistência vigorosa em carne e sangue. Uma brancura se abre até o limite em que sua fragilidade se anula”<sup>87</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 5).

Essa é a primeira cena em que Artemísia se distancia para contemplar um objeto observado, no caso ela mesma. A cena ilustra o que Walter Moser sugere como um caso de remediação da pintura no cinema, ou seja, a história da fabricação de um quadro culmina na filmagem do ato de pintar. Esse processo é aquilo que Pethő denomina *écfrase cinematográfica*. Uma vez que, dentro do nosso entendimento, é preciso que haja verbalização para que ocorra uma *écfrase*, lemos essa cena tal como Moser, ou seja, como uma remediação do autorretrato no cinema.

Na cena que dá início ao clímax do filme, Agostino ensina a Artemísia como utilizar o *perspectógrafo*<sup>88</sup> em ambientes fechados, porém a aluna inverte os papéis e pede ao tutor que pose para ela. Ele concorda. Ela o instrui a posar como o general Holofernes na tela *Judite decapitando Holofernes*, versão da Galeria Uffizi. O momento da encenação da decapitação é remediado através do *perspectógrafo* (FIGURA 15).

<sup>87</sup> No original: “Une consistance vigoureuse de chair et de sang. Une blancheur qui s’épanouit jusqu’à la limite où sa fragilité s’anéantit”.

<sup>88</sup> *Perspectógrafo* é um aparato composto por uma tela quadriculada emoldurada em madeira desenvolvido para o desenho de perspectiva. Foi criado pelo artista renascentista Albrecht Dürer (1471-1528).

Figura 15 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 10.

Surge uma grande tensão sexual entre eles, e nenhum sinal de crime iminente. Como um casal apaixonado em sua primeira relação íntima, ambos se acariciam e se beijam. Ela demonstra uma resistência pertinente a sua idade, mas ele a conduz até a cama e diz para ela se deixar levar. Ela aceita, mas no momento exato da penetração grita e o empurra. Agostino se afasta imediatamente. Ela se toca e mostra os dedos cobertos de sangue. Ele pede desculpas e alega não saber que ela era virgem, e ainda explica que ela conseguiu controlar sua mente como ninguém e diz que a ama. Ela o estapeia, veste-se e sai aos prantos. Em casa, tem pesadelos com os dedos ensanguentados. Artemisia chora e desenha freneticamente, em um misto de desespero, mágoa e arrependimento.

A cena é cortada para Agostino, nu, coberto com um lençol branco e um veludo vermelho, posando novamente como Holofernes, como se o crime nunca tivesse acontecido. A protagonista o desenha e sussurra em *voice-over*: “O amante exaltado apertou a jovem contra ele, entrou em seu sexo e suas tetos, em uma mistura confusa de formas e sonhos. Tão materialmente distante e, agora, tão milagrosamente próximo”<sup>89</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 10). Esse relato não é uma representação verbal da tela *Judite decapitando Holofernes*, mas sim o desabafo de uma vítima.

Ao final do relato, a protagonista inesperadamente sobe em cima de Agostino e o conduz ao ato sexual. Esse modo de lidar com a violação sofrida vai contra todas as outras interpretações das demais reinterpretações da vida da pintora Artemisia Gentileschi. O suicídio nos moldes romanos não é de forma alguma esperado em um filme lançado no final

<sup>89</sup> No original: “L’amant exalté serra contre lui la jeune femme. Il entra par le sexe et par les traits, dans le mélange confus de formes et de rêves. Ainsi loin tel matière, miraculeusement devenu proche”.

do século XX, mas a dor causada por um abuso sofrido tornar-se amor ao próprio violador é uma solução inconsistente.

Essa contraditória cena do clímax do filme passa, de acordo com Moser, por um procedimento de remediação da pintura no cinema. Ou seja, a história contada na tela *Judite decapitando Holofernes* é transferida de modo narrativizado para a vida da personagem pintora, compondo um *tableau vivant*.

### Jogos de perspectiva

A cena em que a personagem Artemísia tem sua primeira lição de perspectiva com o mestre Agostino é provavelmente a mais controversa do filme. Agostino concorda em ensinar a Artemísia os mistérios da técnica inovadora de perspectiva. Ele a leva para o estúdio montado ao ar livre, próximo ao mar, e lá lhe apresenta um aparato feito de madeira e tela conhecido como perspectógrafo.

Figura 16 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 9.

A princípio a pupila não se mostra convencida pela nova técnica. Agostino pede que ela desconsidere seu sentido predominante, a visão, para favorecer a audição. Ela se surpreende com o pedido do tutor, mas obedece:

Tassi: Mais terra, menos céu [para os ajudantes]. Muito bem!

Artemísia: Quer partir o mundo em pedaços?

Tassi: Você tem o hábito de desenhar os objetos a menos de um metro. Mas o mundo é muito vasto. As relações entre as coisas são mais complicadas. O ponto de referência organiza a **visão** que temos da paisagem. Cortar a tela assim em pedaços iguais nos dá a relação exata. Repare na quantidade de coisas afastadas que estão contidas nos quadrados superiores e como são poucas coisas nos inferiores.

Artemísia: Tudo o que **vejo** é terra e água.

Tassi: **Não olhe! Feche os olhos!**

Artemísia: Tenho que **aprender a pintar com os olhos fechados**? Mas que professor é esse!

Tassi: **Feche os olhos!** Confie em mim! *A terra invade a composição. Ela ocupa quase toda a parte central. Ela afasta o céu até quase os dois terços superiores. No horizonte, a terra circunscreve a água, ela a retém. A própria água, verde-escuro ao longe, é mais azul perto de nós. E o sol! O sol dança sobre na água formando um caminho refletido que vem a nosso encontro onde quer que estejamos. Agora abra os olhos!*

Artemísia: Sim, a *água muda de cor!* [ela sorri e **abre os olhos**] E o sol abre um caminho refletido na água que aproxima de nós! É verdade!

Tassi: Muito bem! Agora podemos juntar ali seus personagens queridos, se quiser<sup>90</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 9).

No desenrolar do diálogo, a câmera enquadra Artemísia em uma *mise-en-abyme* de telas sucessivas. Esse enquadramento, com o auxílio da trilha sonora, enfatiza como o sentido do tato também entra em ação: o movimento da brisa vinda do mar faz com que os cabelos toquem suavemente o rosto da aluna.

---

<sup>90</sup> No original: “Plus de terre, moins de ciel. C’est bien!/Vous coupez le monde en morceaux?/Vous avez l’habitude de dessiner les sujets à moins d’un mètre. Mais le monde est plus vaste! Les rapports entre les choses sont plus compliqués. Le cadre ordonne la vision qu’on a du paysage. En divisant la toile de la même manière, on obtient des rapports exacts. Vous voyez quelle quantité de choses lointaines sont contenues dans les carrés par rapport, d’objets proches qui entrent au-dessous?/Je ne vois que de la terre et de l’eau./Vous ne regardez pas! Fermez les yeux!/Vous voulez m’apprendre la peinture en fermant les yeux? Quel professeur!/Fermez les yeux. Faites-moi confiance. La terre invahit la composition. Elle occupe presque toute la partie centrale. Elle repousse le ciel presque aux deux tiers supérieurs. À l’horizon, la terre borde de l’eau, elle la retient. L’eau, elle même, vert sombre au loin, est plus bleu près de nous. Et le soleil! Le soleil danse sur l’eau, formant un chemin miroitant, qui vient à notre rencontre où on soit. Ouvrez les yeux maintenant!/Oui! L’eau change de couleur! Et le soleil, on dirait un chemin miroitant qui vient chez nous... C’est vrai!/Très bien! À présent, nous pourrions y ajouter vos chers personnages, si vous voulez”.

Figura 17 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 9.

Sem se referir a um quadro específico, Tassi ensina a sua pupila que, por meio dos sentidos, ela pode alcançar o distanciamento físico necessário para a contemplação dos objetos a serem representados. Ao anular um dos sentidos – o da visão –, como sugerido por seu tutor, a artista aprende a abrir outros canais criativos, de modo a superar suas limitações – a audição, pela voz do tutor, e o tato, pelo contato do cabelo no rosto. Mieke Bal afirma que existem três sentidos envolvidos na percepção do espaço: a visão, a audição e o tato, e explica que “o espaço no qual a personagem está inserida, ou precisamente em que não está inserida, é visto como a moldura”<sup>91</sup> (BAL, 1985, p. 94). Como que em uma epifania ecrástica, Artemísia percebe que é capaz de alcançar maior e melhor percepção do todo ao mudar sua “atitude psicológica em relação ao objeto”<sup>92</sup> (BAL, 1985, p. 100). Essa epifania ecrástica seria o que Yacobi chama de momento fértil, uma vez que é seguida da célebre cena do estupro, o clímax do filme.

São muitas as leituras críticas dessa cena do filme, como a de Vidal, que afirma que Artemísia teria sido enfeitiçada por Agostino (VIDAL, 2007, p. 84-85). Para a ensaísta, parece que a jovem artista está aprisionada em uma arapuca. Já Susan Felleman chama a atenção para o fato de que, no filme, nem Artemísia nem Agostino utilizam o aparato para observar a paisagem marítima em frente a eles. A crítica argumenta que a personagem Agostino “ensina Artemísia a ‘ver’ por meio da sedução verbal”<sup>93</sup> (FELLEMAN, 2006, p. 142-143). Felleman ainda argumenta que Agostino ocupa a mesma posição que nós,

<sup>91</sup> No original: “there are three senses which are especially involved in the perception of space: sight, hearing, and touch”. [...] the space in which the character is situated, or precisely not situated, is regarded as the frame”.

<sup>92</sup> No original: “psychological attitude towards the object”.

<sup>93</sup> No original: “poetic, sensuous descriptive language to evoke a radiant image of a seascape in her mind’s eye. [...] Tassi teaches Artemisia to ‘see’ through verbal seduction”.

espectadores, de modo que Artemísia, que seria supostamente a observadora, torna-se o objeto observado. Os argumentos de Vidal e Felleman são consistentes, mas concordamos com eles apenas parcialmente, uma vez que, para nós, Artemísia não está aprisionada; ela está ali, em frente ao perspectógrafo, por vontade própria, devido à sede de aprender. Ainda que observada pelos espectadores, e pela personagem Agostino, ela continua na posição de observadora durante sua epifania ecrástica, em que os mistérios representacionais da pintura são a ela revelados por meio da fala do tutor de perspectiva. Através do perspectógrafo, a personagem Artemísia percebe a importância da contemplação do objeto a ser representado em uma composição pictórica para a assimilação de suas sutilezas (sublinhado).

Em relação aos graus de saturação pictural, a fala de Agostino apresenta características do que Louvel chama de descrição pictural através dos seguintes marcadores de picturalidade (grifos em itálico): a linha do horizonte, o mar e o espelhamento provocado pelo reflexo do sol na água, como marcadores de enquadramento; a profundidade pontuada através de uma mudança de cores do mar: verde para longe, azul para perto; a evocação de sentidos: a aluna enxerga a paisagem através da audição da descrição verbal feita pelo professor, as pausas do diálogo reforçam o modo como a protagonista sente o vento ao anular a visão (grifos em negrito). Ou seja, essa cena anuncia as possibilidades da presença da écfrase, de acordo com nosso entendimento, no cinema. A próxima lição de perspectiva será dentro do estúdio, e também residência, do mestre, o que irá favorecer a intimidade entre mestre e pupila.

### Écfrase

Em outro trecho do filme *em voice-over*, Artemísia encara o espectador e exprime toda sua ira e dor – deflagradas pela tortura e pela humilhação sofridas durante o julgamento e a frustração por ter sido afastada de seu amado, agora na prisão (não obstante a leitura inverossímil da cineasta). Na cena, a câmera alterna fragmentos da pintura que foca o olho de Holofernes e os pingos de sangue no lençol com *close-ups* do rosto de Artemísia a pintar a tela *Judite decapitando Holofernes*.

Figura 18 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 14.

Nós, espectadores, que seríamos parte da composição da tela que ela está a pintar, ouvimos em *voice-over*: “Pernas abertas, músculos tencionados, rosto invertido, retorcido; e o braço que se estende, e o pulso que se levanta; e os seios arredondados que escapam ao corpete; e a espada que abate cortando ao longo de toda sua lâmina; e o olho que se fixa; e a cor vermelha que jorra pela tela”<sup>94</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 14).

Diferentemente da cena anterior, em que o tema de Judite é remediado através de um *tableau vivant*, essa representação verbal da composição visual convoca a obra da pintora Artemísia Gentileschi como que em um lampejo na mente do espectador, e a pintura ausente se faz presente verbalmente. Essa narração em *voice-over* (um texto verbal em interação com o texto fílmico), para nós, configura-se como uma écfrase no cinema.

Em um outro momento do filme, Orazio fica indignado ao descobrir o relacionamento entre o parceiro de trabalho e sua filha e decide fazer uma denúncia formal de crime de estupro. Assim como relatado nos registros históricos documentados pela historiadora Mary Garrard, Agostino vai a julgamento, durante o qual Artemísia é torturada e humilhada. No entanto, em vez de ser simplesmente banido de Roma, ele é indiciado e aprisionado.

A personagem Artemísia paga um guarda para poder visitar o tutor na cadeia durante a noite. Dentro da cela escura, ela pergunta o que Agostino vê através da janela quadriculada da cela, evocando a técnica do perspectógrafo aprendida na primeira lição. Ele relata com os olhos cerrados:

---

<sup>94</sup> No original: “Jambes ouvertes, muscles tendus, visage renversé, tordu, et le bras qui s’étresse, et le poing qui s’élève, et les seins rond qui s’échappé du corsage, et l’épée qui la frappé taillaient de tout son tranchant et l’oeil qui se fixe, et la couleur rouge qui giclée sur la toile”.

Duas colinas. Uma a seguir a outra. Num dos lados, próximo da colina que está mais afastada, posso ver uma árvore. Os nossos olhos seguem os seus ramos em direção ao céu. No início da tarde, a sua sombra verde escura quase alcança uma formação rochosa, de um branco surpreendente [...] um branco puro demais para ser pintado, pois pareceria fulgurar fora da tela. À noite, quando a luz começa a desvanecer, minhas colinas se tornam um cinzento esverdeado e perdem sua profundidade, como se fossem recortes de papel<sup>95</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 14).

Surge a imagem da paisagem atrás das barras de ferro em uma malha quadriculada, como no perspectógrafo.

Figura 19 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 14.

Enquanto Agostino fala sobre a profundidade da paisagem, a câmera vai se aproximando da janela até que a malha de ferro desapareça e dê lugar somente à paisagem formada pelas colinas. A cena é abruptamente cortada para um acalorado diálogo entre os dois personagens. A pintora acusa seu tutor de violador e mentiroso. Ele justifica que a mentira foi para protegê-la e que faria qualquer coisa para apagar o passado. A pintora afirma que nada pode apagar o fato de que ele agora faz parte dela. A (inverossímil) cena termina com Artemísia declarando seu amor a Agostino.

Na última cena do filme, uma Artemísia amadurecida, apesar de ainda muito jovem, revive a última representação verbal proferida por seu tutor. Na praia, separada do mar pelo perspectógrafo, a personagem lembra em *voice-over* o que foi dito por Agostino:

<sup>95</sup> No original: “Deux collines. Dans l’une se loge l’autre. D’un côté, près de la colline la plus lointaine, je vois un arbre. Les branches tendues mènent doucement le regard vers le ciel. Tôt dans l’après-midi, son ombre, d’un vert sombre, atteint presque un affleurement de rochers d’un blanc saisissant, d’un blanc trop pur pour être peint, ainsi, car il paraîtrait jaillir hors de la toile. Le soir, quand la lumière commence à faiblir, mes collines deviennent gris vert et perdent de relief, comme le papier découpé”.

Duas colinas. Há duas colinas. Duas colinas se encontrando. Próximo, uma árvore isolada cujos galhos conduzem o olhar pelo céu. À tarde, sua sombra verde escura quase alcança uma formação rochosa mais branca que qualquer outra coisa, branca demais para ser pintada, pois parecia fulgurar fora da tela<sup>96</sup> (ARTEMISIA, 1997, capítulo 16).

O enredo deixa claro que a aprendiz não precisa imitar seu tutor para se firmar como artista. Apesar de similares, as duas écfrases, de uma tela fictícia, apresentam indicadores da individualidade de cada artista através de marcadores textuais de picturalidade. Ambos os artistas guiam o olhar do espectador através do movimento da árvore na imagem, que é enquadrada pelo céu e pelas colinas. O contraste é dado pela profundidade da sombra esverdeada – “d’un vert sombre” – e pela pureza do branco – “d’un blanc saisissant, d’un blanc trop pur” – que, ao representar a pureza da personagem Artemísia, parece jorrar pela tela, talvez de modo a representar a repetição do ato sexual. Nas duas écfrases, o tempo é marcado em função da intensidade da luz solar. Apesar de se sentir culpado por ter corrompido a pureza de Artemísia, a fala de Agostino – “Deux collines. Dans l’une se loge l’autre” – sugere que foi Artemísia quem o procurou. Já ela só fala da cena diurna, não mencionando a escuridão que faz a colina parecer um recorte em papel, e sugere que, apesar de tudo, o ato foi de comum acordo: “Deux collines. Il y a deux collines”. Ela reinterpreta a mesma cena, ainda que de maneira mais concisa e objetiva. De acordo com Vidal:

essa cena final sugere que, mesmo que o filme favoreça o romance em detrimento da História, Artemísia alcança a “perspectiva” necessária para efetivamente enxergar, com olhos bem abertos, a ilusão artificial cuidadosamente produzida pelo perspectógrafo. Essa é uma paisagem de memória, não é a realidade, é uma paisagem que não foi vista, mas sim interpretada ao longo do tempo<sup>97</sup> (VIDAL, 2007, p. 88).

As écfrases da mesma tela inexistente soam, para nós, como a maneira em que cada personagem visualiza o amor por eles vivenciado.

Na cena final do filme, a câmera fecha no rosto de Artemísia novamente atrás do perspectógrafo. Porém, não tão de perto como na cena de abertura. A personagem enquadra um dos olhos, formando um triângulo com os dedos das mãos, o que lembra uma frase de

<sup>96</sup> No original: “Deux collines. Il y a deux collines. Dans l’une se loge l’autre. Non loin, un arbre solitaire dont les branches conduisent notre regard par le ciel. Dans l’après-midi, son ombre vert sombre rejoint presque un affleurement de rochers, plus blanc que tout, trop blanc pour être peint, ainsi, car il paraîtrait jaillir hors de la toile”.

<sup>97</sup> No original: “this final scene suggests that, even if the film favours romance over history, Artemisia has now gained the necessary ‘perspective’ actually to see with eyes wide open the carefully contrived illusion produced by the grid. This is a landscape of memory, not reality, a landscape not seen, but interpreted through time”.

Louvel: “Em torno do olho, o universo parece se ordenar, de modo a se organizar”<sup>98</sup> (LOUVEL, 2010, p. 174). O olho faminto foi alimentado. Artemísia, agora completa como artista, alcança a almejada nova perspectiva de um mundo a ser conquistado.

Figura 20 – Fotograma do filme *Artemisia*



Fonte: ARTEMISIA, 1997, capítulo 16.

Um relato preciso do que aconteceu com a pintora surge na tela depois da última cena, o que confirma o status de *biopic*. A diretora faz uso de diferentes técnicas, além daquelas sugeridas por Pethő e Moser, para transpor a pintura para o cinema. Ao transformar o episódio do estupro em um ato de amor, Merlet oferece ao espectador um ângulo diferente do processo criativo da personagem Artemísia. Pollock afirma que o “desejo sexual no corpo criativo feminino leva à tragédia, e [nesse filme] a mulher é punida por seus desejos transgressores: a ambição profissional e o amor”. Para Pollock, o filme de Merlet apresenta características que são “tão próprias quanto excepcionais”<sup>99</sup> (POLLOCK, 2005, p. 194). Ao mudar “a focalização ou ponto de vista da história adaptada”<sup>100</sup> (HUTCHEON, 1995, p. 11), o *biopic* de Merlet demonstra as diferentes formas de éfrase cinematográfica discutidas por Moser e Pethő e, principalmente, resulta em uma versão única do processo criativo da pintora Artemísia Gentileschi.

Apesar da alteração na cronologia, algumas telas da pintora são transpostas para a mídia filme por meio da história de sua fabricação e culminam na filmagem do ato de pintar. A história contada em algumas delas é transferida de modo narrativizado para a história de como teria sido a iniciação artística, e sexual, em sua juventude. A diretora ainda tira proveito da estratégia de dar vida a personagens das pinturas, como que em um *tableau vivant*. Ou seja,

<sup>98</sup> No original: “Around the eye, the universe seems to be ordered, to organize itself”.

<sup>99</sup> No original: “sexual desire in the creative female body leads to tragedy, and [this film punishes] the woman for both her transgressive desires: ambition and love. Merlet’s film is here both typical and exceptional”.

<sup>100</sup> No original: “the focalization or point of view of the adapted story”.

todas as formas de remediar a pintura no cinema propostas por Moser são utilizadas em *Artemisia*, de Merlet.

A representação da obra da artista Artemísia Gentileschi extrapola a função de representação diegética. As várias sequências de imagens são transformadas em sequências de pinturas em movimento. O cinema age como o mediador de um “impulso efrástico”, de acordo com a proposta de éfrase cinematográfica de Pethó. E ainda, através de éfrases em recurso *voice-over*, a diretora verbalmente reapresenta pinturas e imagens ausentes. Portanto, a representação da vida e da obra da pintora no cinema veio a contribuir para um maior entendimento e aprofundamento dos estudos de éfrase em outras mídias verbais além da literatura. A seguir vamos averiguar a possibilidade e as implicações de se tomar emprestado conclusões tiradas a partir de modelos, consolidados dentro dos estudos da intermedialidade com enfoque na éfrase, elaborados para o estudo das duas mídias específicas – pintura e cinema – para investigar a relação entre outras mídias – pintura, fotografia e videoinstalação.

### **Judite e Holofernes em novas mídias**

Além das reapresentações na literatura – em forma de poesia e romance – e no cinema, o potencial intermediático da obra de Artemísia Gentileschi tem sido apropriado pelas novas mídias desde os anos 1980: na fotossequência de Duane Michals (1979), na exposição sob curadoria da holandesa Mieke Bal (1998) e na videoinstalação da tailandesa Araya Rasdjarmrearnsook (2012).

O fotógrafo norte-americano Duane Michals (1932-) é um dos criadores da modalidade de fotografia do tipo fotossequência, constituída por uma série de imagens narrativas acrescidas de textos e nomes escritos à mão. A série intitulada *Artemisia Gentileschi* (1979) faz alusão à narrativa do mito de Judite (FIGURA 21). Sem a referência textual ao nome da artista no título, provavelmente a associação com a tela *Judite decapitando Holofernes* (FIGURA 5) não seria imediata, sendo feita apenas por um público especializado. No fundo do enquadramento, percebe-se outra tela (não identificada), que mostra duas personagens conversando, tal como Judite e sua criada, Abra, antes do degolamento do general. Por um lado, apesar de a série de fotografias não verbalizar a representação visual do mito, o artefato pode ser analisado como uma remediação da tela de Artemísia Gentileschi em forma de fotografia, de acordo com os parâmetros estabelecidos por Moser. E, por outro lado, uma vez que a história contada na tela é narrativizada e os personagens dessa tela se tornam personagens da fotossequência, a obra poderia até ser tomada como um caso de éfrase

fotográfica ou de fotografia efrástica, mas por falta de um impulso verbal não a consideramos como um caso de éfrase, e sim como um exemplo de narrativa remediada.

Figura 21 – Duane Michals, *Artemisia Gentileschi*, 1979



Sete impressões em gelatina de prata, 8,6 cm × 12,7 cm. A primeira é intitulada e datada, as demais são numeradas e a última é assinada.

Fonte: <<http://goo.gl/eVZJW9>>. Acesso em: 21 out. 2014.

Apesar de não se tratar de um caso de éfrase, ao tornar a tela *Judite decapitando Holofernes* (FIGURA 5) presente na mente do observador por meio de associação e dos indicadores, a fotossequência de Michals demonstra o modo como alguns dos parâmetros utilizados para a análise de éfrase, tais como a alusão, as referências textuais e a reapresentação da narrativa da tela, podem ser emprestados do estudo entre duas mídias específicas – pintura e cinema – para investigar a relação entre duas outras mídias – pintura e uma série de fotografias. Enquanto o filme *Artemisia* condensa toda a narrativa da tela em um só *tableau vivant* estático, a obra de Michals faz a remediação da tela *Judite decapitando Holofernes* através de uma sequência visual de episódios do enredo da narrativa do mito.

Apesar de a obra de Artemísia Gentileschi não ser seu tema central, a exposição experimental temática no Museu Boijmans van Beuningen, sob a curadoria de Mieke Bal, vale também ser aqui mencionada pelo potencial de suplemento através de procedimento

intermediático. O objetivo inicial da exposição era integrar a mais nova aquisição do museu, não considerada parte do cânone da Era de Ouro holandesa, a tela *Judith Shows Holofernes' Head to the People of Bethulia* (1605), do pintor holandês Gerrit Pieterszoon Sweelinck (BAL, 2002, p. 138-166).

A exposição, que aconteceu em 1998, em Roterdã, na Holanda, foi composta por vários tipos de mídia que, de alguma forma, representavam a história do mito de Judite. Em um dos cômodos adjacentes à sala onde ficou a pintura principal, Bal escolheu expor cinco reproduções fotográficas das representações mais conhecidas do tema de Judite: as telas de Caravaggio, Artemísia Gentileschi, Jan de Braij e Il Pordenone,<sup>101</sup> e um desenho de Rembrandt van Rijn (FIGURA 22). Sua irreverente intenção era provocar no espectador uma reflexão acerca da obra como imagem e também como “coisa” (*thing*). No chão, abaixo da cada fotografia, havia uma placa com dados técnicos e históricos sobre a obra para contextualizar a história de Judite, com auxílio de reproduções de outras telas inspiradas pelo mesmo mito.

Figura 22 – Exposição experimental, sob curadoria de Mieke Bal



Reproduções em pôsteres de representações canônicas de Judite: Jan de Braij, Caravaggio, Artemísia, Rembrandt e Il Pordonone, 1998. Boijmans Museum Van Beuningen, Roterdã, Holanda.

Fonte: BAL, 2002, p. 160.

Apesar de aparentemente não ilustrar um caso de *écfrase*, a exposição pode ser entendida como uma forma de remediação das outras obras que, ao suplementarem aquela recém-adquirida pelo museu, ativam (ou ajudam a construir) a memória pictural ou imagética do observador. Esse exemplo foi aqui incluído a fim de oferecer uma maior compreensão da maneira como o estudo de reapresentações da obra de Artemísia Gentileschi em produtos contemporâneos pode favorecer, além das artes tradicionais, as novas mídias.

<sup>101</sup> Giovanni Antonio de' Sacchis (1483-1539) é mais conhecido como Il Pordenone devido a sua terra natal.

Dentro do contexto de mídias contemporâneas, Peter Wagner questiona o fato de o termo “écfrase” ser ainda hoje território de especialistas, como os historiadores da arte, e reivindica uma extensão do termo compatível com a reação de um público não especialista – “loucos, mulheres, crianças e pessoas menos estudadas em geral (principalmente os primitivos e os analfabetos)”<sup>102</sup> (WAGNER, 1996, p. 14). A premissa de Wagner, apesar do tom pernóstico, é plausível de investigação no que diz respeito ao conhecimento prévio do receptor, como veremos a seguir.

A exposição intitulada *Two Planets/Village and Elsewhere*, da artista plástica tailandesa Araya Rasdjarmrearnsook, realizada no início de 2012 na galeria nova-iorquina Tyler Rollin Fine Art, sugere, de certa forma, uma resposta à reivindicação de Wagner por uma extensão do termo “écfrase”, compatível com a reação de um público não especialista.

Rasdjarmrearnsook insere pinturas canônicas da cultura ocidental em ambientes inusitados para serem observados, discutidos e às vezes até descritos por um público composto por cidadãos comuns. A tela *Judite decapitando Holofernes* (FIGURA 5) é explorada em duas instalações. Em uma delas, somente a tela de Artemísia Gentileschi é disposta sobre um cavalete no meio de uma mata nativa na Tailândia (FIGURA 23). Já na outra, a tela está em um templo budista, ao lado de uma obra do artista *pop* Jeff Koons<sup>103</sup> (FIGURA 24). Em ambas, a tela é observada e comentada por pessoas comuns, inclusive crianças.

---

<sup>102</sup> No original: “ekphrasis has been and continues to be the province of specialists who, like art historians generally, compartmentalize out those who do not respond in the way they do: madmen, women, children, and less educated people generally (especially the primitive and the illiterate)”.

<sup>103</sup> KOONS, Jeff. *Advertisement Art in America*. Litografia, 91 × 71 cm. 1988.

Figura 23 – Araya Rasdjarmrearnsook, *Village and Elsewhere*, 2011



Impressão digital, 73 cm × 98,5 cm. Exposição *The Two Planets*, na Galeria Tyler Rollins Fine Art, Nova York.  
 Fonte: <<http://goo.gl/rnW77c>>. Acesso em: 16 set. 2014.

O resultado das duas instalações foi apresentado em forma de vídeo e fotografias – emolduradas ao gosto clássico ocidental – na galeria Tyler Rollin Fine Art. As discussões, fora de um contexto especializado, podem ser analisadas como um tipo de écfrase.

Apesar de ser uma pessoa receptiva, Rasdjarmrearnsook, em um primeiro momento, alegou, em contato via mensagem eletrônica, que o conteúdo dos vídeos não poderia ser de interesse acadêmico, pois eram somente comentários “divertidos” (ela usou a palavra *funny*), sem relevância alguma. Tendo em mente a premissa de Peter Wagner, discordamos e explicamos que a análise da recepção de um público não especializado, isento do conhecimento da arte ocidental canônica, era exatamente o que buscávamos. A artista então gentilmente nos cedeu a versão transcrita do vídeo em que a obra de Gentileschi aparece junto à de Koons.

Figura 24 – Araya Rasdjarmrearnsook, *Village and Elsewhere*, 2011



Vídeo, 19min40s. Fotografia, 71 cm × 104 cm. Exposição *The Two Planets*, na Galeria Tyler Rollins Fine Art, Nova York.

Fonte: <<http://goo.gl/LIq7vi>>. Acesso em: 16 set. 2014.

Na transcrição, que parece ser uma aula de arte ministrada por um monge professor, a discussão sobre a representação da tela *Judite decapitando Holofernes* se mistura a fatos verídicos acontecidos em vilas vizinhas. O professor tira proveito dos comentários dos alunos para ensinar as leis do *karma*. O conteúdo dá a entender que um homem da vila vizinha fora degolado pela esposa. Em um dos poucos comentários que expressam sensibilidade ao pictural, os alunos especulam sobre como a lei do *karma* teria levado o homem a escorregar e cair, e em seguida ter a cabeça cortada como se fosse um suíno, um cão ou mesmo um frango. Ou seja, a relação do modo como a personagem da tela corta a cabeça do homem é análoga à realizada por Vreeland em *A paixão de Artemísia*.<sup>104</sup> Em seguida os alunos brincam com o conteúdo representado nas telas. A representação do quadro é retomada quando um aluno comenta sobre a beleza da espada. Mas a atenção desvia do artefato de modelo europeu pelo questionamento sobre o que deveria ser feito com uma espada que matou uma pessoa. Há uma breve menção ao semblante raivoso das mulheres, diferente daqueles rostos alegres retratados nos templos locais. O monge explica que as duas obras, a de Artemísia Gentileschi e de Jeff Koons, são como o claro e o escuro. Ao final da aula, a conclusão a que se chega é de que a tela de Gentileschi é sobre a cólera, e a de Koons, sobre a luxúria e a cobiça.

Os comentários tecidos são, na grande maioria, de ordem moral ou de gosto pessoal, e não imagético. A única analogia feita não é de ordem pictural; provavelmente abater um animal faz parte da realidade daqueles espectadores. Fica claro que o mito de Judite e a estética barroca não fazem parte das imagens mentais daquela audiência, o que dificulta a produção de energia. A descrição feita pelos cidadãos não pode ser considerada uma éfrase, de acordo com os parâmetros que estabelecemos para este estudo, e não oferece uma nova perspectiva da vida e/ou da obra da autora, como as rerepresentações previamente analisadas. Conforme previsto, a instalação reafirma a importância da recepção em uma éfrase, no caso um público não especializado que desconhece a tradição artística ocidental.

Entretanto, os alunos, guiados pelo professor, conseguiram ler a mensagem original da obra, que é, de fato, de cunho moral, como era o principal objetivo da pintura narrativa barroca italiana. A videoinstalação é relevante para nossa investigação devido a seu caráter experimental dentro dos estudos da intermedialidade. O deslocamento de uma obra canônica ocidental para uma vila remota na Tailândia provoca discussões em meio não

---

<sup>104</sup> Ver seção “Judites em série”, capítulo 2, p. 56.

especializado. A mediação dessas observações através de vídeo e fotografia permite uma “relocação”, uma vez que o produto final foi institucionalizado em uma galeria de um dos maiores centros da cultura ocidental: Nova York. Ao deslocar obras picturais canônicas da cultura ocidental para vilas remotas no Oriente, a videoinstalação de Rasdjarmrearnsook demonstra que, ainda que a intenção moral da obra-fonte seja lida pelo público leigo, a éfrase definitivamente depende do conhecimento prévio do leitor/observador.

Enquanto a videoinstalação é relevante para o estudo da recepção da obra de Artemísia Gentileschi no Oriente, a fotossequência de Michals remedia a narrativa da tela *Judite decapitando Holofernes*. Já a curadoria de Mieke Bal comprova parte da nossa hipótese de que diferentes representações de um mesmo tema, no caso o mito de Judite, suplementam-se: a cada nova leitura algo é adicionado ao conhecimento do leitor/observador, fenômeno intensificado através das respectivas reapresentações em diferentes mídias qualificadas. Portanto, a análise de remediações da representação visual de Artemísia Gentileschi do mito de Judite reforça nossa premissa de que os parâmetros estabelecidos para o estudo das relações entre duas mídias, no caso a literatura e a pintura, podem ser empregados no estudo das relações entre outras mídias qualificadas, no caso a literatura e a arquitetura, como pretendemos fazer a seguir.

As análises empreendidas neste capítulo demonstraram de que maneira o estudo do mito de Judite auxilia na compreensão da forma como diferentes personagens usaram a tetralogia da artista como justificativa para a superação da dor. O romance de Vreeland e os poemas de Lemay não só ilustram como os marcadores textuais de picturalidade direcionam o olhar do leitor, mas também revelam como o amor à arte pode ter livrado a artista do suicídio. De acordo com a sugestão de Pethó, a análise do filme efetivamente auxiliou na ampliação da nossa visão do conceito de éfrase. A partir da constatação do modo como Merlet brinca com a noção de perspectiva na pintura e na narrativa do filme, percebemos que muito provavelmente o entendimento da noção de perspectiva seja a alavanca para a elaboração de um modelo interpretativo de éfrase arquitetônica. E, ainda, a reapresentação da obra da pintora em novas mídias – fotografia, exposição e videoinstalação – veio confirmar algumas de nossas premissas, tais como: a possibilidade de se tomarem emprestados parâmetros já estabelecidos para a elaboração de um novo modelo interpretativo de éfrase; o modo como cada nova reapresentação suplementa não somente a obra-fonte do artista, mas também as demais reapresentações; e, finalmente, a relevância da recepção em um processo de transformação midiática.

Essas diferentes aplicações e abordagens da éfrase tradicional viabilizaram o estudo da éfrase tendo a arquitetura como fonte e permitiram a proposta de um modelo interpretativo de éfrase arquitetônica. A segunda parte desta tese será dedicada ao aprofundamento das relações entre a literatura e arquitetura. O terceiro capítulo tratará da fundamentação teórica necessária para a elaboração desse modelo interpretativo de éfrase arquitetônica, objeto do último capítulo.

A análise do romance *Clara and Mr. Tiffany* será empreendida no quarto capítulo como uma forma de transição entre o estudo de éfrase tradicional e a proposta de éfrase arquitetônica. Esse outro romance de Susan Vreeland é repleto de passagens efrásticas de objetos tridimensionais ao gosto *Art Nouveau*, como os vitrais e abajures projetados pela protagonista, Clara Driscoll. Encontram-se também no romance éfrases de paisagens urbanas que extrapolam o caráter bidimensional da pintura. Além da reflexão acerca da importância dos efeitos gerados no processo de reapresentação de uma mídia tridimensional, a contextualização histórica do movimento *Art Nouveau*, explorada no romance através da voz de Mr. Tiffany, patrão de Clara Driscoll, contribuirá para um maior entendimento das razões que levaram à eliminação de todo e qualquer vestígio de ornamento na arquitetura modernista, principalmente aqueles ao gosto barroco, característicos da obra de Artemísia Gentileschi.

A arquitetura modernista, despojada de ornamentação, exerceu influência no relacionamento de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop, serviu de inspiração para o poema “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”) e está presente nos romances *Flores raras e banalíssimas* e *A arte de perder*, objetos de investigação da segunda parte do quarto capítulo, em que será testado o modelo interpretativo de éfrase arquitetônica a ser delineado no próximo capítulo.

## **PARTE II**

Além de pinturas e esculturas, a protagonista do romance *A paixão de Artemísia* refere-se à paisagem das cidades onde morou na Itália e na Inglaterra. Um dos exemplos é a descrição da paisagem vislumbrada pela personagem Artemísia de dentro do coche durante a viagem de Roma a Florença. A passagem é longa e repleta de imagens de edificações e cenas cotidianas da cidade emolduradas pela janela, *como se fosse* uma sequência de pinturas de paisagens urbanas, e não a descrição da paisagem urbana em si.

Irina Rajewsky (2012) demonstra que uma sequência de cenas da peça alemã *Körper* (Corpos), por Sasha Waltz, evoca uma pintura maneirista por meio de “elementos, estruturas e práticas representativas [...] criando assim uma ilusão de qualidade pictórica”. A autora explica que “a evocação da mídia ‘pintura’ não é alcançada simplesmente por meio de associações subjetivas que podem (ou não) ser evocadas na mente do espectador”. Para ela, os meios e instrumentos utilizados no espetáculo “levam o espectador a aplicar os esquemas [cognitivos] aplicados à pintura” (RAJEWSKY, 2012, p. 31). Tomando emprestado esse exemplo, podemos dizer que Susan Vreeland, em seu romance, evoca a mídia pintura para criar descrições ecfrásticas da mídia arquitetura ativando esquemas cognitivos aplicados à pintura para a visualização dos espaços arquitetônicos na mente do leitor.

Em uma outra passagem do romance, a personagem Artemísia relata o que vê a partir da escadaria da Piazza di Spagna, em Roma:

No final do dia o vento *ponentino* esfriava o ar plúmbeo e agitava meus cabelos, pensei nele que soprava desde a Espanha, passava pelo Mediterrâneo e subia o vale do Tibre para me abençoar naquele lugar no alto, acima do calor pulsante da cidade. Lá, a rudeza da cidade não podia me oprimir. Da *piazza* ao pé da colina, as ruas se espalhavam em três direções. A Via dei Condotti seguia reta, ladeada por construções de quatro andares nas cores pêssego-claro e ocre romano. Mais ao longe, a rua se estreitava e as construções eram menores, como Agostino me disse que tinham que ser, quando me ensinou perspectiva, até que ruas e construções se juntavam num ponto de fuga distante (VREELAND, 2010, p. 36-37).

Ao enquadrar a praça, firmando o olhar no ponto em que as construções dos dois lados da rua parecem se encontrar no infinito, tal como fazia o mestre Agostino Tassi em seus afrescos, a personagem evoca a técnica amplamente utilizada na pintura para sugerir a tridimensionalidade em uma mídia bidimensional: a perspectiva.

Figura 25 – Imagem digital da Via Dei Condotti, Praça de Espanha, Roma



Fonte: <<https://goo.gl/YMtLZz>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

Uma vez que o campo de visão da personagem pode ser decodificado *como se fosse* um afresco, a passagem pode ser analisada, de acordo com o entendimento de Hans Lund, como uma projeção icônica. No entanto, foi essa passagem que nos indicou o potencial para o aprofundamento da pesquisa das relações entre literatura e arquitetura, a partir das relações já estabelecidas entre literatura e pintura. Dessa forma, esta segunda parte tem como objetivo elaborar e aplicar um modelo interpretativo da tipologia éfrase arquitetônica, e assim aprofundar a investigação das relações entre literatura e arquitetura.

A maior parte da bibliografia sobre essas relações explora a presença da arquitetura na literatura francesa do século XIX e início do XX, principalmente na obra de Marcel Proust – por exemplo, o sexto capítulo do volume de David Spurr (2012); ou as diferentes formas de representação da arquitetura religiosa ocidental, especialmente no período gótico, ilustradas pela extensa pesquisa de Stephanie Glaser (2002, 2005, 2009, 2014, 2016). Entre as obras com abordagem de cunho filosófico consultadas sobre o assunto, citamos o célebre volume *A poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, e o de Jennifer Bloomer (1993), que combina estratégias literárias usadas por James Joyce a estratégias convencionais do pensamento arquitetônico na obra de Giambattista Piranesi. A partir dos estudos sobre psicanálise, Ulf Pettersson (2013) explora a maneira como a arquitetura define traços psicológicos de personagens na obra de Franz Kafka. David Spurr (2012) versa sobre a representação e interpretação do espaço arquitetônico na modernidade, abrangendo os contextos histórico, filosófico e também o social. Em uma abordagem inversa, ou seja, na literatura como fonte de inspiração para obras de arquitetura, Lauren Weingarden (2009)

investiga, à luz da iconografia, as influências de Walt Whitman e John Ruskin na obra do arquiteto Louis Sullivan.

No Brasil, os estudos sobre a relação entre a arquitetura e literatura têm se voltado frequentemente para a obra de João Cabral de Melo Neto, muito estudada pela sua qualidade arquitetônica. Como exemplo, citamos as teses de doutorado da arquiteta, mestre e doutora em Letras pela Unesp Maria Teresa França Roland (1993) e do doutor em Letras pela UFRJ Eucanaã Ferraz (2000), que relacionam a obra do poeta com os escritos e a obra do arquiteto Le Corbusier. Existe também rico material escrito por arquitetos, como a produção do grupo de estudos<sup>105</sup> liderado pelo professor Otávio Curtiss, que estabelece um paralelo entre o processo de escrita de Clarice Lispector e o processo de desenvolvimento de um projeto arquitetônico. E ainda a tese de Raquel Manna Julião, desenvolvida na Faculdade de Letras da UFMG, que trata do conceito de heterotopia, proposto por Michel Foucault, e das curvas, na obra de Oscar Niemeyer. Nenhuma dessas pesquisas em âmbito nacional assume o ponto de vista dos estudos sobre intermedialidade.

As contribuições oferecidas por Philippe Hamon e Stephanie Glaser serviram de ponto de partida para nossa elaboração de um modelo interpretativo para o estudo das relações entre literatura e arquitetura por meio da *écfrase*. Philippe Hamon (1992, 1999) tece reflexões sobre as complexas relações (que ligam a prática da interação) literatura-arquitetura, apesar de esta ser aparentemente mais difícil de definir do que as relações literatura-pintura e literatura-música. Esse autor distingue quatro aspectos<sup>106</sup> recíprocos de fascinação mútua no uso da arquitetura dentro da ficção francesa do século XIX. Ao demonstrar que a arquitetura pode ser representada de várias maneiras através de diversas estratégias literárias, inclusive através dos estudos sobre *écfrase*, Hamon revela possibilidades concretas para o estudo da interseção das mídias literatura-arquitetura pelo viés da intermedialidade.

Stephanie Glaser (2002), em sua tese de doutoramento, estabelece relações entre espaço, tempo e narrativa na representação da arquitetura gótica. Tais relações são retomadas por ela, a partir de diferentes ângulos, em artigos e capítulos de livros (2005, 2009, 2014, 2016). A autora propõe a criação de uma tipologia inicial que melhore a compreensão dos tipos de representação da arquitetura em textos literários e seus respectivos *comos e porquês*, por meio de descrições de catedrais medievais por Victor Hugo e Émile Zola no século XIX, e

---

<sup>105</sup> Projeto de pesquisa desenvolvido na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, intitulado “Clarice Lispector e o projeto arquitetônico: a elaboração de um paralelo entre o processo de escrita de Clarice Lispector e uma determinada abordagem acerca do processo de projeto arquitetônico” (2010 – em andamento).

<sup>106</sup> São eles: (1) o metalinguístico, (2) o semiótico, (3) o da representação arquitetônica e (4) o contexto histórico do uso da arquitetura na ficção.

por Umberto Eco e Raymond Carver no século XX. Para tal, ela delinea três tipos<sup>107</sup> de relações existentes entre a arquitetura e a narrativa (GLASER, 2014, p. 18). A partir dessas relações, a autora elabora um modelo interpretativo em seu mais recente artigo (2016),<sup>108</sup> de modo a comparar e contrastar diferentes formas de éfrase arquitetônica de catedrais góticas presentes em vários gêneros literários escritos em diferentes épocas. Nesse trabalho, Glaser propõe cinco tipos<sup>109</sup> de éfrase arquitetônica que tiram proveito da ferramenta retórica periegesis<sup>110</sup>. Entretanto, como não fazemos distinção entre fontes reais ou imaginárias e só investigamos éfrases de arquitetura norte-americana de *fin-de-siècle* e arquitetura modernista brasileira em “romances de artista”, interessa-nos apenas a tipologia que Glaser nomeia como “éfrase arquitetônica literária”.

Esse breve apanhado de obras que abordam as relações entre a literatura e a arquitetura só vem reforçar o fato de que, apesar de o diálogo entre as duas disciplinas ser estabelecido de diversas maneiras, ainda são escassos os trabalhos que traçam tais relações à luz dos estudos sobre a Intermidialidade.

Esta segunda parte é composta de dois capítulos, um teórico e um analítico. O teórico traz a fundamentação necessária para definir as especificidades da arquitetura como mídia e culminará na elaboração de um modelo interpretativo de éfrase arquitetônica a partir da retomada das origens do termo “éfrase” na Antiguidade. Esse modelo será aplicado aos romances de artista *Clara and Mr. Tiffany* (2011), *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995) e *A arte de perder* (2011), objetos do capítulo analítico.

A escolha dessas duas figuras históricas –Clara Driscoll e Lota de Macedo Soares – não foi aleatória. O legado deixado por, ou por causa de, cada uma delas é representativo de dois movimentos artísticos/estéticos que, apesar de terem a mesma origem, o movimento *Arts And Crafts*, apresentam resultados bastante distintos. Esses movimentos são o *Art Nouveau* e o Modernismo. Por um lado, o movimento *Art Nouveau* marca o início do *design*, e por outro, o movimento modernista inclui a produção da arquitetura brasileira no contexto internacional.

<sup>107</sup> O primeiro tipo ocorre quando a arquitetura dá ritmo à narrativa; o segundo, quando a descrição leva a narrativa adiante; e o último, quando a arquitetura atua como o enquadramento do trecho.

<sup>108</sup> GLASER, Stephanie A. *Figures of Space, Figures of Time: Gothic Architecture, Enaergeia, and Periegesis*. In: FÜHRER, Heidrun (Ed.). *Making the Absent Present: Challenging Contemporary Concepts of Ekphrasis*. Lund: Intermédia Studies Press, 2016. In press.

<sup>109</sup> São eles: (1) factual, éfrase de obra arquitetônica real; (2) nocional, éfrase de obra arquitetônica imaginária; (3) potencial, éfrase que recria uma ruína; (4) funcional, éfrase encontrada em livros didáticos ou guias; (5) literária, éfrase encontrada em poemas e romances.

<sup>110</sup> A ferramenta retórica periegesis será estudada no terceiro capítulo desta tese.

Além dos questionamentos respondidos na primeira parte desta tese – (I) como a éfrase se adéqua aos estudos sobre intermedialidade; (II) o que difere éfrase de descrição; (III) qual é a origem do termo na Antiguidade; (IV) quais são as definições de éfrase propostas no século XX; e ainda (V) quais são as diferentes facetas da noção de éfrase –, incluímos aqui novas questões a serem discutidas nesta segunda parte: (1) A arquitetura é uma mídia? (2) Quais são suas especificidades? (3) As quatro modalidades propostas por Elleström são suficientes para delimitar tais especificidades? (4) Qual é a relevância da corporeidade no entendimento das especificidades? (5) De que maneira a diferença entre a noção de perspectiva na arquitetura e na literatura afeta a éfrase arquitetônica? (6) Quais aspectos devem ser resgatados da concepção retórica da éfrase na Antiguidade? (7) O que difere a éfrase arquitetônica da éfrase de uma mídia bidimensional, como a pintura? (8) E de uma mídia tridimensional, como a escultura? (9) Como o estudo de éfrase arquitetônica pode contribuir para o estudo das relações entre a literatura e a arquitetura?

### CAPÍTULO 3: ÉCFRASE ARQUITETÔNICA

*As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.*

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

Este capítulo apresenta possibilidades para o uso da tipologia écfrese arquitetônica a partir da delimitação das especificidades da arquitetura e da retomada das origens do termo na Antiguidade, que irão culminar na elaboração de um modelo interpretativo de écfrese arquitetônica. O termo “arquitetura” será utilizado de maneira abrangente, incluindo não somente edificações, mas também elementos arquitetônicos, como janelas e vitrais; o *design* de produto,<sup>111</sup> como luminárias; e paisagens urbanas. Consideramos o profissional da arquitetura como artista, e não como técnico da construção, como é visto por muitos hoje em dia.

#### **A arquitetura como mídia (comunicativa)**

Assim como as relações entre arquitetura e outras mídias podem ser exploradas sob diferentes escopos teóricos – desde a relação tempo-espaço, por Bachelard (1957) ou Glaser (2009), até as de cunho psicanalítico, por Pettersson (2013), ou filosófico, por Bloomer (1993) –, a atuação do arquiteto e o entendimento da arquitetura podem também ser percebidos sob diversos ângulos. O campo de pesquisa sobre a relação entre a literatura e arquitetura tem, de fato, se desenvolvido, mas não extensivamente como o das relações entre literatura e pintura.

Uma vez que nossa proposta é testar a tipologia écfrese arquitetônica à luz dos estudos sobre a intermedialidade, devemos estabelecer a maneira como relacionamos a arquitetura com a noção de mídia. Para tal, é preciso definir os termos “arquitetura” e “mídia”.

Para Mário Biselli, arquitetura é “o ponto de encontro das ciências exatas e do humanismo” (BISELLI *apud* PENNA, 2005, [s.p.]), enquanto para Gustavo Penna é “o espaço-síntese de toda a cultura” (PENNA, 2005, [s.p.]). Escolhemos delimitar o tipo de arquitetura de que estamos tratando a partir de sua definição como a “arte e técnica de

---

<sup>111</sup> Também conhecido como *design* industrial.

organizar espaços e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de atividades humanas, visando também a determinada intenção plástica” (HOUAISS, 2009, p. 186); e do pressuposto de que a arquitetura envolve “o trabalho de muitos indivíduos [...] para ser transformado dentro da unidade de um todo”<sup>112</sup> (CROWTHER, 2009, p. 182-183), sendo esse “todo” a edificação propriamente dita. O arquiteto francês Émile Aillaud (1902-1988) argumenta que a “arquitetura não é mais do que uma organização de uma história cujos elementos sintáticos são constituídos por um cenário que os acolhe”. Aillaud explica como ele próprio construiu “cidades, cidades estas que são histórias contadas, como que em óperas; as grandes histórias em que é possível alguém habitar uma história inabitável”<sup>113</sup> (AILLAUD *apud* HAMON, 1992, p. 29, nota 13). Hamon apoia-se na argumentação de Aillaud para ilustrar a importância da capacidade narrativa dos arquitetos, “que, por um lado, escutam as instruções narrativas de seus clientes e, por outro lado, produzem lugares que são histórias, assim como histórias que são lugares”<sup>114</sup> (HAMON, 1992, p. 29). De acordo com Lars Elleström, “no sentido mais amplo da palavra, as mídias podem ser entendidas como ferramentas comunicativas, constituídas por características afins”<sup>115</sup> (ELLESTRÖM, 2014, p. 2). Determinados elementos arquitetônicos podem, dentro de um contexto específico, transmitir algo para a sociedade, como poder ou status. Portanto, para nós, essa capacidade narrativa de “mão dupla” exige um apuro de ferramentas comunicativas para a interação que acontece entre o arquiteto e os demais envolvidos no processo.

Na virada do século XX, Karsten Harries tece reflexões de cunho filosófico acerca da arquitetura como um ato interpretativo e crítico em que obras arquitetônicas podem ser consideradas “textos” (HARRIES, 1997, p. 4). Para ele, o estilo de uma edificação, quando atribuído a um código, pode comunicar o posicionamento diante do mundo, um *éthos* específico (HARRIES, 1997, p. 89-90). Em um dos capítulos do recente tratado sobre a autopoiese da arquitetura, Patrik Schumacher<sup>116</sup> argumenta que a arquitetura pode, e deve, ser considerada uma “mídia”. O autor explica que os “arquitetos se comunicam com grandes

<sup>112</sup> No original: “the work of many individuals will be involved and transformed within the unity of the finished whole”.

<sup>113</sup> No original: “architecture is nothing more than the organization of a story whose syntactical elements are constituted by a scenery that carries it [...] cities, and these cities are themselves operas, stories told; they are great stories in which one can dwell, an inhabitable story”. O texto de Aillaud citado por Hamon, “L’Espace d’un récit”, encontra-se em *Cahiers de la Recherche Architecturale*, n. 6-7, 1980.

<sup>114</sup> No original: “architects are quick to present themselves as ‘story-men’ who on the one hand listen to the narrative instructions of their clients and on the other hand produce places that are stories as well as stories that are places”.

<sup>115</sup> No original: “In the broadest sense of the word, media may be understood as communicative tools constituted by related features”.

<sup>116</sup> Patrik Schumacher é um dos sócios do escritório liderado pela renomada arquiteta iraquiana radicada em Londres Zara Hadid.

audiências via edificações e espaços projetados. Esses edifícios e espaços constituem um tipo muito específico de comunicação ao ordenar e emoldurar as comunicações [...] entre pessoas presentes ao mesmo tempo dentro de um determinado espaço”<sup>117</sup> (SCHUMACHER, 2011, p. 1). Ou seja, a arquitetura, entendida como um processo, pode ser considerada uma mídia devido ao seu inerente potencial de armazenar comunicação.

Lembramos que “processo” é um conceito-chave recorrente nesta tese, principalmente porque as obras literárias aqui escrutinadas são romances de artista, ou seja, biografias ficcionalizadas estruturadas a partir de processos criativos. Ademais, a comunicação entre as partes envolvidas no processo – cliente, arquiteto, engenheiro, técnicos, pedreiros, entre tantos outros profissionais – é a chave para que o processo arquitetônico seja bem-sucedido.

A arquitetura é um processo que tem origem na vontade de um cliente e que, antes de se consolidar como uma edificação palpável, precisa passar por uma sucessão de etapas efetivadas por meio de croquis, desenhos técnicos, maquetes, modelos, etc., processo no qual as respectivas representações funcionam como uma partitura musical ou um roteiro teatral. Para Elleström, muitas submídias são desenvolvidas com o único objetivo de serem transmediadas; o livreto de ópera, a partitura musical, os textos dramáticos e os roteiros de cinema – todos anseiam por uma transmediação (ELLESTRÖM, 2014, p. 26). Assim sendo, entendemos que a arquitetura seja desenvolvida em um processo comunicativo dinâmico em que cada etapa é efetivada através de submídias qualificadas específicas (representações gráficas e técnicas) que não somente “anseiam” por transmediação, mas também necessariamente devem fazer parte de um processo hierárquico predefinido.

As etapas desse processo arquitetônico partem do desejo de um cliente, seguido da interpretação do arquiteto para tal desejo, expressa através de croquis e desenhos técnicos. Mas, segundo o arquiteto Steen Eiler Rasmussen, “nem todos podem visualizar um edifício olhando meramente as plantas” (RASMUSSEN, 2002, p. 7), faz-se necessária a inclusão de outras submídias – tais como programas, modelos, representações técnicas, culminando no canteiro de obras, onde a obra arquitetônica será executada. Para Rasmussen, “o arquiteto é uma espécie de produtor teatral, o homem que planeja os cenários para as nossas vidas, [...] mas seu trabalho de produtor é difícil por muitas razões. [A princípio], os atores são pessoas comuns” (RASMUSSEN, 2002, p. 9). Dessa maneira, as submídias que estruturam as etapas

---

<sup>117</sup> No original: “architects communicate to wider audiences via buildings and designed spaces. Buildings and spaces constitute a very specific type of communication: they are ordering and framing communications that act as framing premises and priming invitations for (face to face) communicative interaction between people co-presence in space”.

do processo “não são um fim em si mesmos, uma obra de arte, mas simplesmente um conjunto de instruções, uma ajuda e um subsídio para aqueles que constroem o edifício” (RASMUSSEN, 2002, p. 12). Tais etapas podem ser, *grosso modo*, descritas como: (a) a verbalização do desejo de um cliente; (b) a interpretação mental pelo arquiteto da intenção do cliente; (c) a representação dessa interpretação mental (do arquiteto) através das submídias qualificadas: croquis e desenhos de apresentação;<sup>118</sup> (d) a representação gráfica da volumetria da futura obra, expressa pelas submídias qualificadas maquete e perspectiva humanizada,<sup>119</sup> substituídas hoje em dia pela representação digital por meio de modelos 3D, também considerados submídias qualificadas; (e) a submídia qualificada conhecida como cópia heliográfica (*blueprint*), composta por plantas, fachadas, cortes, seções, representando técnica e diagramaticamente o projeto de arquitetura;<sup>120</sup> e, finalmente, (f) o canteiro de obras, em que todo o processo será transmediado culminando; (g) na edificação *per se*.

Todas as submídias acima mencionadas – representações gráficas, diagramáticas e técnicas em forma de croquis, *blueprints*, maquetes, perspectivas, modelos 3D – são relevantes dentro da cadeia de um processo comunicativo, processo que pressupõe diferentes graus de letramento técnico-arquitetônico e que pode exigir uma alta demanda de discurso verbal, se alguma das etapas não for decodificada em detalhe.

Uma vez estabelecido nosso entendimento de arquitetura como mídia, é preciso identificar quais são as características intrínsecas dessa mídia a serem novamente apresentadas, por outra mídia, no caso a literatura, para que uma experiência tridimensional possa ser desencadeada na mente do leitor por meio da éfrase arquitetônica.

### **Especificidades da mídia arquitetura**

Para estabelecer quais são as características intrínsecas da arquitetura a serem transmediadas para a literatura – ou as especificidades da arquitetura como mídia –, além de adequar os parâmetros definidos<sup>121</sup> e aplicados na primeira parte desta tese, vamos nos valer

<sup>118</sup> Como hoje em dia a grande maioria dos arquitetos desenvolve projetos com auxílio de *softwares* e portanto não necessariamente desenham a mão, correspondentes digitais substituíram as submídias gráficas que antes compunham essa etapa.

<sup>119</sup> Essa submídia pode ser entendida como um roteiro de peça teatral, uma vez que também é compreendida em sua individualidade. Muitas vezes o modelo 3D marca o final de um processo de desenvolvimento de projeto arquitetônico, como nas escolas de arquitetura, ou quando o cliente desiste da consignação por algum contratempo, por exemplo, de ordem financeira. Muitas vezes esse é o ponto em que o trabalho do arquiteto termina. Ele pode continuar acompanhando o processo durante a fase técnica, em geral desenvolvida com o auxílio de engenheiros, assim como a execução da obra, mas não obrigatoriamente.

<sup>120</sup> Inicialmente desenvolvida de acordo com as normas de legislação do local e, uma vez aprovada pelo órgão competente, será adequada às questões de engenharia.

<sup>121</sup> Os parâmetros definidos a partir das propostas de Louvel, Lund e Robillard estão listados na p. 43.

das quatro modalidades de mídia desenvolvidas por Elleström (2010, 2014) – material, sensorial, espaçotemporal e semiótica – para o estudo da transferência de características em uma transformação de mídias. Como esse modelo é reducionista – de acordo com o autor, não há nada a ser retirado, mas sim acrescido –, serão incluídas na nossa análise as noções de corporeidade e de perspectiva, para um maior entendimento do processo em que a arquitetura é rerepresentada pela literatura.

### Modalidades

Elleström combina características semióticas – que englobam aspectos icônicos, indexicais e simbólicos – e não semióticas – que dizem respeito aos fundamentos da mediação – em sua proposta. Para ele, as características pré-semióticas envolvem tanto as modalidades material, sensorial e espaçotemporal quanto seus respectivos aspectos qualificativos: contextual e operacional. Assim sendo, para investigar as quatro modalidades da mídia arquitetura, perguntamos: (a) Qual é o sistema sógnico dominante na arquitetura? (b) De que material é feita a arquitetura? (c) Como a arquitetura pode ser percebida pelos sentidos? (d) Quais são as possíveis relações entre arquitetura, tempo e espaço?

Segundo Elleström, a modalidade semiótica trata do sistema de significação e representação da mídia. O autor lembra que a iconicidade é baseada na similaridade entre as mídias em questão; a indexicalidade, na contiguidade entre elas; e a simbolicidade, nos hábitos e convenções preestabelecidos (ELLESTRÖM, 2010, p. 22). Um tema bastante investigado dentro da modalidade semiótica é o da similaridade estrutural – ou iconicidade diagramática, de acordo com Peirce – entre o estilo da obra arquitetônica e o texto escrito, como sugerido pelo modelo de Hamon (1999). O processo comunicativo desencadeado pelo processo arquitetônico abrange tanto signos visuais – os croquis, as plantas e os modelos – quanto verbais – as negociações entre cliente, arquiteto e outras pessoas envolvidas no projeto. Logo, a atribuição de sentido da mídia arquitetura se dá através de uma combinação de signos visuais e verbais com igual importância, peso e valor dentro da cadeia semiótica.

Já a modalidade material, segundo Elleström, diz respeito à materialidade física, concreta, da mídia em questão e à relação mental envolvida no processo de transmediação. Portanto, o produto final é composto por diferentes materiais, tais como tijolo, cimento, argamassas, vidro, aço, etc.; mas se a arquitetura é entendida como um processo que envolve várias etapas, a materialidade acontecerá também dentro da mente daqueles envolvidos no processo, assim como discutido pelos estudos cognitivos.

O arquiteto Christian Norberg-Schulz, por sua vez, tece relações entre a materialidade da estrutura construtiva e a estrutura linguística empregada em sua discussão. Segundo ele, a estrutura de um local – que pode ser um país, uma paisagem ou uma edificação – abrange o espaço, as características do ambiente construído pelo homem e a respectiva tecnologia empregada na execução. O autor define que lugares costumam ser designados através de substantivos tais como “ilha”, “floresta” ou “rua”, e também “parede”, “telhado”, “teto”, “janela” e “porta”, uma vez que, em vez de falarmos de “espaço” no nosso dia a dia, falamos da relação entre coisas que estão, por exemplo, “sobre”, “dentro”, ou “ao longo” umas das outras. Portanto, se entendido como um sistema de relação, o espaço é indicado por preposições e locuções prepositivas. A tecnologia e as características empregadas em um ambiente construído pelo homem são, por sua vez, indicadas através de adjetivos (NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 15-16). Essa contribuição de Norberg-Schulz pode ser aproveitada na análise linguística de éfrases arquitetônicas.

Acreditamos que o processo arquitetônico precisa ser pensado como uma série de estágios desde o momento em que alguém decide construir algo até o momento em que a edificação está pronta para ser utilizada. O discurso interativo criado para alcançar um objetivo comum por parte da equipe que produz e por parte do(s) cliente(s) deve ser levado em consideração. Além dos aspectos linguísticos sugeridos por Norberg-Schulz, a comunicação acerca da futura edificação só será bem-sucedida quando uma imagem mental comum puder ser incitada. Devemos pontuar que a criação dessa imagem mental comum é um dos principais objetivos do exercício retórico da éfrase, que será retomado na seção dedicada à elaboração do nosso modelo interpretativo de éfrase arquitetônica.

Em relação à modalidade sensorial, para Elleström, a investigação sobre o modo como os cinco sentidos afetam a produção e a recepção de uma mídia é imprescindível (ELLESTRÖM, 2010, 2014). De acordo com Rudolf Arnheim, “um edifício é, em todos os seus aspectos, [uma ação] da mente humana. É uma experiência dos sentidos da vista e do ouvido, do [tato], do calor e do frio e do comportamento muscular, bem como dos pensamentos e esforços resultantes” (ARNHEIM, 1988, p. 13). Dentro do processo em que a arquitetura se insere, o único sentido que provavelmente não está presente é o paladar. Essa modalidade, a sensorial, diz respeito à recepção do produto final. Por exemplo, ao entrar em um edifício pronto para uso, muitas ações precisam ser tomadas em relação à *affordance*<sup>122</sup> da

---

<sup>122</sup> O termo é usado em inglês na bibliografia pertinente disponível em português. Uma *affordance* é o potencial sugerido pela forma, previamente pensada por um *designer*, que será apresentada por determinado objeto de

construção, tais como abrir a porta girando a maçaneta, apertar o botão do elevador, entre outras tantas. É preciso também investigar como a quantidade de luz e a temperatura do ambiente afetam o usuário de determinado edifício. A combinação de materiais entre si e com os elementos da natureza – condições meteorológicas –, aliada às atividades humanas que lá acontecerão, irá produzir diferentes aromas e odores que, sem dúvida, afetarão o sentido do olfato.<sup>123</sup> Finalmente, a audição será afetada também pela combinação dos materiais utilizados, pelas intempéries e por atividades humanas.<sup>124</sup> Apesar de não constar da proposta de Elleström, outro “sentido” a ser levado em consideração é o cinético, relacionado às atividades sensório-motoras. De acordo com Paul Crowther, “a articulação entre forma, contorno e massa em materiais duráveis, em função de simetria, proporção e afins, oferece um tipo de retificação ou idealização dos vetores corporais de atividades sensório-motoras”<sup>125</sup> (CROWTHER, 2009, p. 181). Essas experiências sensoriais dependem do contexto histórico, social e mesmo pessoal, como pontuado por Arnheim (1988, p. 13). Retornaremos ao sentido cinético ao abordarmos a noção de corporeidade. Em poucas palavras, a mídia arquitetura é capaz de ativar praticamente todos os sentidos ao mesmo tempo através de seu produto final, que é a edificação propriamente dita.

Finalmente, de acordo com Elleström, a modalidade espaçotemporal faz com que a “estruturação do armazenamento de dados da percepção sensorial e da interface material seja revelada através de experiências e concepções de espaço e tempo”<sup>126</sup> (ELLESTRÖM 2010, p. 18). Esse é provavelmente o tema mais investigado por parte tanto de arquitetos como de estudiosos da literatura. Apesar de conhecida como a arte de criar espaço, preferimos dizer que a arquitetura altera ou organiza o espaço. O processo arquitetônico como um todo ocupa definitivamente diferentes tipos de espaços que, por sua vez, não podem ser dissociados do tempo. Rasmussen argumenta que a relação tempo-espaço é uma das grandes dificuldades enfrentadas pelos arquitetos, cujo trabalho se destina “a perdurar até um futuro distante”, uma vez que “o palco [preparado] para uma longa e demorada performance [deverá] ser suficientemente adaptável para acomodar improvisações. O edifício deve, de preferência,

---

modo a ser manipulado por um agente conforme seu funcionamento. Por exemplo, uma maçaneta é redonda a fim de convidar o agente a girá-la. Para mais, ver Gibson (1986).

<sup>123</sup> Por exemplo, quando o cheiro da comida que vem da cozinha impregna a roupa estendida no varal da área de serviço fechada devido à chuva forte.

<sup>124</sup> Por exemplo, quando o som da chuva que cai em um telhado de amianto afeta a concentração de alguém nos estudos.

<sup>125</sup> No original: “the building’s articulation of form, shape, and mass in enduring materials, on the basis of symmetry, proportion, and the like, offers a kind of rectification or *idealization* of the body’s vectors of sensorimotor activity”.

<sup>126</sup> No original: “the spatiotemporal modality of media covers the structuring of the sensorial perception of sense-data of the material interface into experiences and conceptions of space and time”.

estar à frente do seu tempo quando é projetado, a fim de que possa acompanhar a marcha dos tempos enquanto estiver de pé” (RASMUSSEN, 2002, p. 10). Para ele, “uma das provas de boa arquitetura é um edifício” que consegue manter o uso do espaço “tal como o arquiteto o planejou” ao longo do tempo (RASMUSSEN, 2002, p. 12). Na arquitetura, a comunicação e a experiência humana não permanecem virtualmente, como na literatura, mas ocorrem efetivamente dentro de um espaço materializado. Diferentemente da literatura e do cinema, que podem ser arquivados por meio de reprodução técnica, digital e virtual, uma edificação nunca chega a alcançar um status de produto final, já que sua materialidade estará sempre vulnerável às intempéries e às mudanças socioeconômicas.

Outro aspecto a ser considerado na modalidade espaçotemporal é a relação entre volume, profundidade, largura e altura do produto final, como faz Stephanie Glaser em seu mais recente artigo (GLASER, 2016). A autora discute detalhadamente as complexidades da questão espaço-tempo na rerepresentação de catedrais góticas em diferentes gêneros de literatura.

Além do entendimento das quatro modalidades propostas por Elleström, é de extrema importância a consideração dos aspectos qualificativos contextuais de uma obra arquitetônica, em relação a sua origem, delimitação e uso, dentro de circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas, ou seja, o posicionamento tanto por parte da produção quanto da recepção da obra. Além disso, é preciso observar os aspectos qualificativos operacionais, em relação às características estéticas e comunicativas da obra. Reside aqui a debatida problemática acerca da forma e da função da arquitetura, que inclui não somente as *affordances*, mas também o estudo de ergonomia, que determina a escala da edificação a partir do corpo humano.

Conforme anunciado, antes de aprofundar no estudo da tipologia éfrase arquitetônica, consideraremos mais duas características inerentes à arquitetura: a corporeidade e a perspectiva.

#### Corporeidade (*corporéité*)

A noção de *corporéité* foi proposta por Maurice Merleau-Ponty (1945) com o objetivo de incluir o corpo, além da mente, nos atos de percepção, experimentação e representação do mundo. De acordo com Philip Auslander, uma vez que a consciência não advém somente da mente, a noção de corporeidade tem como função garantir o papel central exercido pelo corpo no modo como experimentamos o mundo. Corpo e mente possuem uma ligação inextricável, portanto não podem ser dissociados. Diferentemente da dualidade

proposta pelo pensamento cartesiano, sujeito e objeto são uma só unidade e, desse modo, devem ser tratados como duas facetas de uma mesma entidade incorporadas<sup>127</sup> no mundo (AUSLANDER, 2008, p. 136-139). A corporeidade é utilizada como base para os estudos de performance para tratar tanto da experiência do ator como da percepção do espectador. Chiel Kattenbelt (2012) usa o termo *corporeality* – “corporealidade” – para designar o efeito do corpo do ator no palco, a materialidade do corpo do ator no espaço teatral. Como mencionado no início deste capítulo, os arquitetos Émile Aillaud e Steen Rasmussen estabeleceram, em dois momentos diferenciados, a analogia da edificação como palco, o que valida nossa proposta de investigação da recepção do produto final gerado pelo processo arquitetônico. Em outras palavras, investigação dos efeitos da interação física usuário-edificação, a partir da noção de corporeidade.

Do ponto de vista da teoria da arquitetura, Spurr explica que, “desde a Antiguidade, o corpo humano serve tanto como unidade de medida quanto como metáfora para a forma arquitetônica”<sup>128</sup> (SPURR, 2012, p. 36). Rasmussen sugere que, além de contemplada, a arquitetura precisa ser fisicamente experimentada. O arquiteto ressalta a importância de “habitar os cômodos, sentir como eles se fecham ao seu redor”<sup>129</sup> (RASMUSSEN, 1957, p. 33), de modo a observar o percurso natural de seus usuários entre esses cômodos. Arnheim, por sua vez, explica que a experiência arquitetônica consiste na “existência intemporal do edifício no espaço” e no “evento limitado no tempo de nele entrar”, atravessá-lo e usá-lo, “por parte do visitante” (ARNHEIM, 1988, p. 100). Ele compara essa “experiência arquitetônica de atravessar um edifício” e o recurso do *travelling*, utilizado no cinema. No entanto, a imagem remediada na tela do cinema restringe o espaço real da construção. Logo “o espectador não experimenta com seu corpo as sensações de locomoção que correspondem ao caminho seguido pela” câmera. A mídia filme raramente irá transmitir “uma ideia razoavelmente completa da forma global do edifício” (ARNHEIM, 1988, p. 100), exatamente pela incapacidade de reproduzir a interação entre o edifício e o visitante.

Åsa Dahlin (2002), na tentativa de aprofundar os discursos estéticos e éticos pertinentes ao campo da teoria da arquitetura, ressalta que, para se compreender a arquitetura, não basta o domínio do conhecimento das características físicas dos objetos arquitetônicos. É preciso considerar também o conhecimento gerado pela consciência mental e física do ser

<sup>127</sup> O referencial teórico investigado usa o termo *corporéité* em inglês: *embodiment*. Optamos por traduzir o termo *embodied* como “incorporado”.

<sup>128</sup> No original: “From antiquity, the human body has been both a measure and a metaphor for architectural form”.

<sup>129</sup> No original: “it is not enough to see architecture; you must experience it [...] you must dwell in the rooms, feel how they close about you, observe how you are naturally led from one to the other”.

humano. Para a autora, razão e emoção, assim como corpo e pensamento, não devem ser tratados como oposições, mas sim como partes de um mesmo sistema. Sophia Psarra, por sua vez, explica que a “base teórica do conceitual e do perceptivo deslocou-se da forma e de sua percepção visual para o espaço e para a experiência incorporada”<sup>130</sup> (PSARRA, 2009, p. 13). Portanto, seus métodos para investigar as interfaces entre as ordens conceitual e de percepção do projeto arquitetônico são embasados nessa noção de experiência incorporada. Em suma, a corporeidade – tanto do ponto de vista espaçotemporal e sensorial como do ponto de vista filosófico – é relevante para mostrar o efeito do corpo do usuário (ou leitor) em um ambiente arquitetônico. No caso dos objetos investigados, a materialidade da arquitetura é revelada na literatura através da éfrase arquitetônica.

### Perspectiva

A perspectiva é a outra característica relevante a ser considerada para a compreensão das especificidades da mídia arquitetura. O segundo capítulo desta tese apresentou algumas facetas do termo “perspectiva” na literatura e no cinema, nas seções dedicadas ao poema “Perspective”, de Shawna Lemay (p. 66-67), e ao filme *Artemisia*, de Agnès Merlet (p. 69-85). De fato, o termo apresenta diferentes conotações em diferentes disciplinas e pode ser um dos pontos de interseção no cruzar de fronteiras entre a literatura e a arquitetura.

No âmbito dos estudos de arquitetura, perspectiva é parte da discussão do problema da representação arquitetônica, que, na era das tecnologias digitais,<sup>131</sup> continua sendo de cunho técnico. Com o “objetivo de examinar as possibilidades da arquitetura edificada como uma tradução poética, e não transcrição prosaica, de suas formas de representação”<sup>132</sup> (PÉREZ-GÓMEZ, 1997, p. 8), Alberto Pérez-Gómez e Louise Pelletier discorrem sobre a representação da arquitetura desde a Renascença, quando a introdução da geometria descritiva na representação sistematizada da perspectiva provocou uma mudança significativa na relação entre o desenho arquitetônico e a arquitetura construída (PÉREZ-GÓMEZ; PELLETIER, 1992, p. 22-37). Outra grande mudança na elaboração da perspectiva

<sup>130</sup> No original: “the theoretical basis of the conceptual and the perceptual shifted from form and its visual perception to space and embodied experience”.

<sup>131</sup> No final século XX, com a introdução de ferramentas computacionais, a representação gráfica deixa de ser manual e passa a ser digital. Os recursos computacionais e os *softwares* hoje empregados na elaboração de modelos tridimensionais, que substituíram os desenhos artísticos de perspectivas, permitem uma representação fotorrealista, ou seja, as fronteiras entre o real e virtual são atenuadas a ponto de o observador, muitas vezes, não distinguir a edificação existente daquela projetada.

<sup>132</sup> No original: “Our ultimate aim is to probe the possibilities of building architecture as a poetic translation, not a prosaic transcription, of its representation”.

arquitetônica foi provocada pela conscientização e a incorporação do observador como organizador da composição (PÉREZ-GÓMEZ, 1997, p. 19). Para Karsten Harries, “assim como todas as formas de arte, a arquitetura também está sujeita à imitação”<sup>133</sup> (HARRIES, 1997, p. 112). A argumentação filosófica, por parte da teoria da arquitetura, sobre a evolução das formas de representação contribuiu para nosso entendimento da diferença entre a representação técnica da arquitetura, através da perspectiva, e a noção de representação mimética, difundida pelos estudos sobre *écfrase*.

Arnheim explica que, “a partir de um ponto fixo”, o olho não consegue circunscrever inteiramente um objeto tridimensional, pois a “imagem [ótica] é uma [projeção] tridimensional, que só pode representar um ponto de um objeto em qualquer lugar dado”. Para que “a mente humana [apreenda] um objeto tridimensional no seu todo”, é preciso transcender a informação recebida de qualquer ângulo. Isto é, mesmo que a perspectiva deforme o objeto ou engane o olho, a mente humana é capaz de “organizar, completar e sintetizar a estrutura” de modo que o objeto tridimensional seja “espontaneamente visto como um todo” (ARNHEIM, 1988, p. 95). O percurso ao redor e dentro da edificação, como sugerido por Rasmussen, possibilitará essa percepção de diferentes pontos de vista. Arnheim ilustra o argumento de que “podemos mudar deliberadamente de posição para conseguir uma visão mais completa” (ARNHEIM, 1988, p. 95-96) com o célebre trecho de *Em busca do tempo perdido*, em que o narrador observa as “três torres de relógio que mudam de posição relativa” (ARNHEIM, 1988, p. 101), e, segundo o autor, Proust está antecipando a técnica cinematográfica *travelling*. Essa técnica tem relação com um dos recursos utilizados na retórica para descrever lugares, paisagens e edificações: a *periegesis*, conceito que será apresentado a seguir.

Para melhor compreender a incidência de pontos de interseção no cruzar de fronteiras entre a literatura e a arquitetura, buscamos compreender como se dá o significado de perspectiva nos diferentes campos do saber. No âmbito das artes visuais, James Elkins afirma que a “perspectiva direciona nosso olhar e organiza nossos pensamentos; [...] parece controlar não somente o que é visto, mas também como é visto e como aquilo que é visto será descrito”<sup>134</sup> (ELKINS, 1994, p. 212). A dificuldade em se pensar através e em torno de um determinado ponto de vista se dá porque, na grande maioria das vezes, a perspectiva é confinada em si mesma. Hans Belting chama a atenção para o fato de que, apesar de

<sup>133</sup> No original: “Like all art, architecture too relies on imitation”.

<sup>134</sup> No original: “perspective directs our eyes and orders our thoughts [...] it seems to control not only what I see, but how I see and how I describe what I see”.

“inocupável”, o ponto de fuga da perspectiva clássica possibilita ao espectador objetificar-se externamente a determinada imagem, imagem que faz uma declaração dêitica de um dado local em um exato instante no tempo. Esse jogo provocado pela perspectiva na pintura permite o posicionamento do observador em lugares em que nunca esteve antes. Ou seja, presença e ausência apresentam aí uma relação indissolúvel (BELTING, 2011, p. 10). Essa relação, a partir de um ponto de fuga, oferece embasamento para nosso tópico de interesse: a éfrase arquitetônica, que, com o auxílio da enargia, possibilita ao receptor estar em lugares onde não está fisicamente.

Com embasamento na História da Ciência e na História da Arte, Belting explica que a origem do termo pode partir da geometria árabe (matemática) ou da percepção ocidental (estética) (BELTING, 2011, p. 1-2). A matemática exerce um importante papel na pintura e na arquitetura, o que não é necessariamente verdade para os estudos literários. Elkins, por sua vez, explica a mudança do entendimento da noção de perspectiva depois da (ainda controversa) obra de Edwin Panofsky, *Perspectiva como forma simbólica* (1937). Afirma que, além de o “entendimento de perspectiva por parte de autores e artistas renascentistas ser bem diferente do nosso, conceitos [antes] ‘imutáveis’ tais como a definição de perspectiva e a ideia de uma imagem ‘em perspectiva’ também mudaram bastante”.<sup>135</sup> Para Elkins, a “mais importante dessas mudanças é o retrocesso gradual da perspectiva como um método mudo/silencioso, uma derivação prática da geometria, em favor do avanço da perspectiva como metáfora, um conceito eficaz para ordenar nossa percepção e para explicar nossa subjetividade”<sup>136</sup> (ELKINS, 1994, p. xi). Para o autor, “o conceito moderno de perspectiva é, de certa forma, esquizofrênico por conter dois aspectos incompatíveis”. O primeiro é o “ramo formal rigorosamente derivado da matemática: aquela perspectiva que traçamos a partir dos experimentos de Brunelleschi até o mais recente *software*”<sup>137</sup>, ou seja, o entendimento do termo nos estudos de arquitetura nos dias de hoje. Já o segundo tipo “tem um amplo significado, que vai da subjetividade à eternidade, e é virtualmente encontrado em todo lugar, de textos filosóficos a discursos (de) políticos”.<sup>138</sup> Elkins denomina esse segundo tipo, não

<sup>135</sup> No original: “in thinking about metaphor, we have largely forgotten perspective as a practice – and that forgetting is not without consequence for our understanding of both Renaissance and modern paintings or for the way we put the concept of perspective to work in philosophy and literary studies”.

<sup>136</sup> No original: “[...] most important of these changes is the gradual recession of perspective as a mute method, a practical subset of geometry, and the growth of perspective as a metaphor, a powerful concept for ordering our perception and accounting for our subjectivity”.

<sup>137</sup> No original: “[...] in a way, the modern concept of perspective is schizophrenic, because it has two incompatible aspects. [...] formal, rigorously defined branch of [math]: the perspective that we trace from Brunelleschi’s experiments through the latest software”.

<sup>138</sup> No original: “means a great deal, from subjectivity to eternity, and it is to be found virtually everywhere, from philosophy texts to political speeches”.

derivado de uma equação ou gráfico, de perspectiva metafórica. Ele explica que essa “é a ‘nossa’ perspectiva, sobre a qual pensamos, que descreve nossa visão de mundo e que nos configura como sujeitos observadores”<sup>139</sup> (ELKINS, 1994, p. 6). Esse argumento em prol de um ponto de vista único e individualizado dialoga com a noção de focalização desenvolvida pelos estudos de narratologia.

Na linha dos estudos de narratologia, Tamar Yacobi (2002) levanta a questão de que a perspectiva revolucionou a teoria e a prática da pintura europeia desde a Renascença, ativando as linhas de comunicação que aproximam o artista e o espectador. Ao comparar e contrastar o termo “perspectiva” na pintura e na literatura, e com o suporte teórico de Gérard Genette<sup>140</sup> (1972), a autora constata a importância da focalização nos estudos da écfrase e redefine o termo “écfrase” como um jogo entre o texto verbal (aquele que representa) e o objeto visual (aquele que é rerepresentado) (YACOBI, 2002, p. 189-201).

Louvel (2010) e Glaser (2014) também levam em conta a focalização do narrador em trechos ecfásticos que tratam de arquitetura. De acordo com Louvel, os dados visuais carregam um contexto estético e artístico, e essa tendência à visualidade traz um esclarecimento suplementar ao texto literário. Ela afirma que, diferentemente da pintura, a representação da arquitetura no texto trata da passagem do espaço de três dimensões da arquitetura para o de duas dimensões do texto literário. Ela ilustra sua argumentação com a abertura do romance *O morro dos ventos uivantes*, em que o efeito *trompe-l’oeil* da écfrase revela um espaço labiríntico que encobre o segredo da trama (LOUVEL, 2010, p. 118-120). Desse modo, a fachada da casa, focalizada pela personagem Lockwood, é tratada como uma página historiada sobre os residentes daquela edificação.

Glaser também fundamenta sua proposta na noção de focalização sugerida por Genette, porém revisitada por Mieke Bal.<sup>141</sup> Para ela, a écfrase de um edifício aprofunda a narrativa ou afilia-se a ela em nível temático, gerando uma narrativa fechada que, ao mesmo tempo que carrega significado próprio, serve para trazer à tona os temas principais de uma obra literária (GLASER, 2014, p. 13-15). Esse processo de representação verbal da arquitetura envolve o olhar do narrador e implica tanto a posição física do observador em

<sup>139</sup> No original: “[...] is ‘our’ perspective, the one we think about, and the one that describes how we view the world and constitutes ourselves as viewing subjects”.

<sup>140</sup> Gérard Genette cunhou o termo em 1972 para substituir os termos, que ele mesmo admite serem sinônimos, “perspectiva” e “ponto de vista”. O autor propõe três tipos de focalização: zero, interna e externa.

<sup>141</sup> Mieke Bal (1985) revisita a categorização de Genette e sugere um sistema binário composto apenas pelas focalizações interna e externa. Para ela, a tipologia zero deve ser combinada com a externa, por não dizer respeito a quem observa, e sim ao objeto observado.

relação ao espaço arquitetônico – a focalização da *persona* literária – quanto o movimento do olho.

A fim de abarcar a focalização e outros tipos de perspectiva encontrados em descrições do espaço em romances dos séculos XIX e XX, incluindo aí o *nouveau roman*, a narratologista Monica Fludernik elaborou uma tipologia a partir do modelo de distinção tripla de perspectiva, adotado como padrão nos estudos de linguística cognitiva de Holly Taylor e Barbara Tversky (1992, 1996). De acordo com essas autoras, ao descrever um espaço ou um lugar, o enunciador pode guiar o receptor em um *tour* mental a partir de três perspectivas distintas: (a) a global, (b) a do olhar e (c) a de percurso. A perspectiva global é aquela neutra do tipo vista aérea. O uso de dêiticos é evitado nesse tipo de descrição, que favorece o léxico de orientação universal (norte, sul, leste, oeste) e é, segundo Taylor e Tversky, a mais utilizada em descrições literárias, guias de turismo e livros didáticos. Nas perspectivas do olhar do narrador e na de percurso, o observador está inserido no espaço narrado: no tipo (b), ele está em um ponto fixo, e são usados verbos de estado (*stative verbs*); e no tipo (c), o observador percorre o ambiente, e os verbos de ação são favorecidos (TAYLOR; TVERSKY, 1996, p. 371-376). Com o objetivo de ampliar esse modelo dentro do contexto dos estudos de narratologia, Fludernik reúne os tipos (b) e (c) em uma só categoria e cria subdivisões para demonstrar que descrições de espaço não necessariamente precisam permanecer no nível extradiegético (FLUDERNIK, 2014, p. 472-474). Em suma, a focalização dos trechos (ecfrásticos) irá preencher lacunas em relação à função dentro do enredo dos produtos culturais que serão investigados no quarto capítulo. E ainda, as várias facetas da noção de perspectiva, que diferem de acordo com a origem, são reveladas através de descrições literárias de espaços, lugares e edificações, isto é, de écfrases arquitetônicas.

Por último, mas não menos importante, conforme mencionado no primeiro capítulo desta tese, do ponto de vista dos estudos sobre intermedialidade, Lars Elleström explica que, mesmo que alguém “não tenha intenção de extrapolar a noção de écfrase, deve-se admitir que é possível, habitual e que vale a pena teorizar além das fronteiras convencionais” do termo. Afinal, “independentemente das circunstâncias, poemas que representam pinturas são apenas uma parcela ínfima do amplo campo de representação de mídias complexas”<sup>142</sup> (ELLESTRÖM, 2014, p. 33). Do ponto de vista literário, Philippe Hamon argumenta que “a presença da arquitetura na literatura parece estar duplamente confinada e circunscrita por

<sup>142</sup> No original: “Even if one does not want the notion of ekphrasis to be extended that far for historical or other reasons, it must be acknowledged that complex representations of media products are possible, common, and worthwhile to theorize about far beyond the conventional borders of ekphrasis. In all circumstances, poems representing paintings only constitute a tiny fragment of the broad field of complex media representation”.

gêneros epidícticos. Mais especificamente, está vinculada à prática da écfrase”<sup>143</sup> (HAMON, 1999, p. 24).

Conforme sugerido pelo diálogo entre as propostas de Pérez-Gómez & Pelletier, Arnheim, Harries, Elkins, Belting, Yacobi, Louvel, Glaser, Fludernik, Elleström e Hamon, a conscientização e a incorporação do observador como organizador da composição verbalizada são um dos aspectos que as diferentes facetas do termo “perspectiva”, inclusive a focalização difundida pelos estudos de narratologia, apresentam em comum. Dessa forma, apesar de a focalização e o perspectivismo não necessariamente coincidirem, ambos devem ser incluídos na investigação de écfrase arquitetônica. Propomos, portanto, estender os limites dos termos “perspectiva” e “focalização” em prol de um estudo da écfrase arquitetônica.

### Écfrase arquitetônica

Como já mencionado, o termo “écfrase” não costuma aparecer junto com a palavra “arquitetura”. Poucas são as obras teóricas que tratam do termo “écfrase arquitetônica” sob o ponto de vista literário. Entre elas, citamos o artigo de Stephanie Glaser (2016) sobre écfrase arquitetônica de catedrais góticas em diferentes gêneros literários e a seção sobre a verbalização da fachada da casa de Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, trecho que Liliane Louvel (2010) denomina écfrase arquitetônica. O conteúdo de algumas teses de doutorado<sup>144</sup> recentemente publicadas também explora o tema.

Apesar de Karsten Harries concordar com a sugestão de Beatriz Colomina, que define arquitetura como um ato interpretativo e crítico, ele pede cautela na distinção entre arquitetura, arquitetura verbal e metáforas arquitetônicas (HARRIES, 1997, p. 368). Assim como Leon Battista Alberti (1435) sugere que Narcisso tenha sido o inventor da pintura, Beatriz Colomina faz uma leitura do mito de Ariadne como decifradora e, por conseguinte, a arquiteta do labirinto<sup>145</sup> (COLOMINA, 1988, p. 7). Karsten Harries discorda, pois, para ele, o fato de Ariadne decifrar a arquitetura com a ajuda de um fio não faz dela a arquiteta do labirinto (HARRIES, 1997, p. 368). Ou seja, a écfrase é uma das formas de a literatura verbalizar a arquitetura, mas, obviamente, nunca chegará a ser a arquitetura *per se*. As

<sup>143</sup> No original: “the presence of architecture in literature would appear to be doubly confined and circumscribed by the epideictic genres. More specifically, it is linked to the practice of ekphrasis”.

<sup>144</sup> Pelo menos duas foram publicadas em forma de livro: a historiadora da arte Nadine Schibille explora respostas literárias à arquitetura e à decoração da Basílica de Santa Sofia, em Istambul, Turquia, em *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience* (2014). Já a biblioteconomista Laura Aydelotte investiga a incidência de écfrase arquitetônica em obras literárias dos séculos XIV ao XVII produzidas na Inglaterra em *Monumental Visions: Architectural Ekphrasis from Chaucer to Jonson* (2013).

<sup>145</sup> Essa leitura é feita na introdução da obra *Architectureproduction*, editada pela própria Beatriz Colomina.

questões teóricas acerca de interpretação e recepção discutidas por Harries a partir dessa provocação contribuem para a aproximação do diálogo da teoria da arquitetura com os estudos sobre éfrase. Por um lado, a recepção do usuário da edificação deve ser considerada durante o processo de elaboração do projeto; no entanto, o envolvimento desse usuário no ato de interpretação da edificação não faz dele coautor do projeto de arquitetura. Por outro lado, de acordo com nosso entendimento, a éfrase só acontece no ato de interpretação, naquele momento *déjà vu* em que o leitor e a fonte visual – seja uma pintura bidimensional, seja uma obra arquitetônica tridimensional – interagem através do texto verbal.

Não temos dúvida quanto ao entendimento da arquitetura como mídia. Percebemos, porém, que o problema da combinação entre arquitetura e éfrase, no âmbito dos estudos sobre intermedialidade, reside na enfática afirmação de James Heffernan de que a arquitetura não pode ser representada, por não se tratar de uma mídia representativa. Apesar da bem-sucedida tentativa de Clüver em ampliar a definição de éfrase proposta por Heffernan – “representação verbal de uma representação visual” – para “a representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios produzidos num sistema sógnico não verbal”, de modo a abarcar a arquitetura e as novas mídias, a grande maioria das publicações recentes sobre os estudos de éfrase se valem apenas da proposta mais restrita de Heffernan, como observado nos volumes editados por Gabriele Rippl (2015) e Pedri & Petit (2014), e também nas teses de doutoramento de Laura Aydelotte (2013) e Emma Tornborg (2014).

Um dos problemas encontrados em ambas as definições – de Heffernan e Clüver – reside no uso da palavra “representação”. Para Heffernan, ela significa a qualidade material de um produto mimético e seus aspectos cognitivos. Já para Clüver, a éfrase não lida apenas com representação, mas pode também ser considerada uma “transposição intersemiótica”, uma “tradução [...] de um sistema sógnico em outro baseado em mídia diferente”<sup>146</sup> (CLÜVER, 1997, p. 21). Elleström, por sua vez, sugere que a éfrase “não deve ser exclusivamente entendida como representação midiática”,<sup>147</sup> já que suas “discussões teóricas” e sua “prática analítica tendem a incluir não apenas a representação midiática, mas também a transmediação”,<sup>148</sup> ou seja, “uma mídia-alvo pode representar e também transmediar uma mídia-fonte”<sup>149</sup> (ELLESTRÖM, 2014, p. 33). Essa discussão provocada por Elleström nos

<sup>146</sup> No original: “intersemiotic transposition [...] the translation [...] from one sign system into another that is based on a different medium”.

<sup>147</sup> No original: “ekphrasis is not exclusively understood as media representation”.

<sup>148</sup> No original: “[its] theoretical discussions [and its] analytical practice tend to include not only media representation but also transmediation”.

<sup>149</sup> No original: “no conflict exists between a target medium both representing and transmediating a source medium”.

levou a questionar e rever nosso entendimento de representação como o “ato de uma mídia apresentar uma outra mídia novamente” em favor do “processo” envolvido nesse ato. O entendimento do significado da palavra “representação” como processo dialoga com a explicação de Ruth Webb de que, na Antiguidade, a éfrase não buscava “representar, mas sim exercer um efeito na mente da audiência de modo a imitar o ato de ver”<sup>150</sup> (WEBB, 2009, p. 38). Desse modo, para desenvolver adequadamente um modelo interpretativo de éfrase arquitetônica como recurso literário, retomaremos novamente as origens do termo “éfrase” como recurso retórico.

### **Performatividade e periegesis**

Conforme visto no primeiro capítulo, mesmo sendo a arquitetura negligenciada como objeto de éfrase em estudos contemporâneos, “lugares feitos pelo homem” – portos, colunas, cidades e edifícios – foram também fonte de inspiração para éfrases (WEBB, 2009, p. 80) na Antiguidade. Entretanto, apesar de Webb admitir a dificuldade de entendimento do termo apenas como na Antiguidade, ela aposta, nos dias atuais, em uma interpretação contemporânea de éfrase, baseada no aprofundamento das fontes teóricas da retórica antiga (WEBB, 2009, p. 38). A proposta de resgate da propriedade performativa da éfrase dos gregos, por Führer e Banaszkiwicz (2014), dialoga com essa premissa de Webb. É exatamente a recuperação de conceitos – tais como a enargia,<sup>151</sup> performance e periegesis – que viabiliza o estudo da éfrase arquitetônica dentro dos estudos sobre a intermedialidade.

Na Antiguidade, o conceito difundido para a éfrase era imbuído de teorias filosóficas e retóricas abrangentes acerca de percepção, imaginação, memória e mimese. Ruth Webb explica que, por meio da enargia, em vez de somente representar um objeto específico, a éfrase favorecia a capacidade performativa do locutor, graças a sua experiência e imaginação. Através do lampejo de uma cena, esse locutor, para atingir a mente da audiência, ativava a visualização de uma outra cena correspondente. Em poucas palavras, é a qualidade performativa da enargia que faz com que a definição de éfrase seja resignificada passando de descrição de uma pintura com palavras para a reapresentação de uma mídia qualificada – a arquitetura – em outra mídia qualificada – a literatura. Esse fenômeno se dá tanto por meio de uma éfrase na qual uma pintura é transmediada por um poema quanto por meio de uma

---

<sup>150</sup> No original: “does not seek to represent, but to have an effect in the audience’s mind that mimics the act of seeing”.

<sup>151</sup> Para enargia ver Capítulo 1, na seção “Conceituação”, “A éfrase na Antiguidade”.

écfrase arquitetônica na qual uma paisagem urbana é transmediada para um trecho de um romance de artista contemporâneo.

Do ponto de vista da retórica da Antiguidade, a concepção de écfrase sempre foi pensada em termos de performance pública e performatividade linguística. Segundo Führer e Banasziewicz, passagens efrásticas são capazes de sensibilizar os olhos da mente da audiência ao lhe despertar “a capacidade performativa de imaginar e provocar efeitos emocionais”<sup>152</sup> que, apesar de individualizados, são inerentes a imagens mentais que compõem um imaginário cultural coletivo (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 59). O uso da visão retórica possibilita ao criador de uma cena – o enunciador – guiar e provocar os espectadores por meio do imaginário pertinente a sua cultura, de modo a dar sentido a tais imagens mentais. O impacto do uso da visão retórica é “beneficiado pela analogia ao conceito de performance teatral e suas inter-relações dinâmicas entre espectadores envolvidos em uma performance intencionalmente planejada”<sup>153</sup> (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 52). Mas a provocação só acontecerá se, além de envolvido no processo performativo, o receptor for capaz de organizar tal cena em sua mente. É preciso que a audiência, assim como o ator, esteja “envolvida interativamente nesse processo cooperativo de mostrar, narrar, ver (ou ouvir). [...] Ao convidar a audiência a processar imagens mentalmente, o locutor está interessado nos sentidos que surgem a partir de tais imagens”<sup>154</sup> (FÜHRER; BANASZKIEWICZ, 2014, p. 52). Essa propriedade performativa é encontrada no exemplo mais célebre de écfrase, que se encontra entre as linhas 478-608 do livro XVIII da *Ilíada*, de Homero: a descrição do processo de produção do escudo de Aquiles. O receptor é convidado a imaginar o contexto das atividades humanas gravadas pelo deus Hefesto, o que vai além da descrição do processo de manufatura de um simples equipamento militar.

Na Antiguidade, o enunciador fazia uso de uma ferramenta epistemológica conhecida como *periegesis* nas écfrases de “lugares feitos pelo homem” desconhecidos de sua audiência. Nessas écfrases sobre locais, edificações ou lugares geográficos, o orador costumava tirar proveito da periegesis para explorar edificações, espaços em geral, o litoral ou mesmo uma paisagem. De acordo com Webb, periegesis é uma “forma elaborada de contar”

---

<sup>152</sup> No original: “performative capacity to imagine [and provoke] emotional effects”.

<sup>153</sup> No original: “benefits from the analogy to the concept of a theatrical performance and its dynamic interrelation between the spectators involved in an intentional arranged performance”.

<sup>154</sup> No original: “that both parts, actor and the audience, are interactively engaged in this co-operative process of showing, telling, and seeing or listening, and of imagination. [...] The speaker invites the audience to process mental images and is interested in the feelings that arise with these images”.

em que o locutor guia o receptor “em torno da cena” ou “através do espaço”<sup>155</sup> (WEBB, 2009, p. 54). A periegesis, recurso usado para contar às pessoas sobre coisas e lugares nunca vistos, pode ser entendida *como se* fosse uma antecipação do recurso cinematográfico *travelling*. Assim sendo, ao intensificar a experiência arquitetônica de percorrer o entorno, o interior e o exterior de uma edificação, a periegesis facilita o alcance de enargia em éfrases de sítios arquitetônicos.

#### O poder performativo da enargia

Com enfoque nos estudos contemporâneos sobre éfrase, Peter Wagner compara a éfrase com a dupla face de Jano: “como uma forma de mimese, [a éfrase] é palco para uma performance paradoxal que promete dar voz à alegável imagem silenciosa até mesmo em uma tentativa de superação do poder da imagem através de sua transformação e inscrição”<sup>156</sup> (WAGNER, 1996, p. 13). Para Mieke Bal, além de ser “um emprego de visibilidade dentro do discurso linguístico”,<sup>157</sup> a éfrase é “o gênero discursivo no qual palavras e imagens disputam mais poder performativo”<sup>158</sup> (BAL, 2006, p. 124-125).

Do ponto de vista das novas mídias, Jon McKenzie explica que a “performance é uma prática incorporada que produz significado. É a apresentação ou ‘reatualização’ de sistemas simbólicos através de seres vivos assim como objetos de mediação inanimados, tal como a arquitetura”<sup>159</sup> (McKENZIE, 2005, p. 256). Tal premissa é complementada pelo argumento de Rasmussen de que “não é suficiente ver arquitetura; devemos vivenciá-la [...] devemos residir nos aposentos, sentir como nos circundam, observar como nos levam naturalmente de um para outro” (RASMUSSEN, 1998, p. 32). A arquitetura deve ser explorada fisicamente através dos sentidos, ou seja, “devemos estar conscientes dos efeitos [causados por diferentes texturas], descobrir por que certas cores foram usadas e não outras, [...] devemos sentir a grande diferença que a acústica faz em nossa concepção de espaço” (RASMUSSEN, 1998, p. 32). Portanto, uma edificação, ou um sítio arquitetônico, irá atingir

---

<sup>155</sup> No original: “elaborate form of telling [that] casts the speaker as a guide showing the listener around the sight [or] through space”.

<sup>156</sup> No original: “[ekphrasis] has a Janus face: as a form of mimesis, it stages a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it”.

<sup>157</sup> No original: “Ekphrasis is a deployment of visibility within a linguistic discourse”.

<sup>158</sup> No original: “Ekphrasis, as many have argued, is the discursive genre in which words and image vie for greater performative power”.

<sup>159</sup> No original: “performance is a bodily practice that produces meaning. It is the presentation or ‘re-actualization’ of symbolic systems through living bodies as well as lifeless mediating objects, such as architecture”.

seu fim quando, ao ser vivenciado em sua plenitude, torna-se palco para a performance das atividades do dia a dia.

Em suma, o estudo da tipologia écfrase arquitetônica – uma passagem literária que faz presente um sítio arquitetônico ausente – é enriquecido pelo resgate dos papéis exercidos pela periegesis e pelo poder performativo da enargia.

### **Modelo interpretativo de écfrase arquitetônica**

Neste capítulo levamos em conta as modalidades e seus aspectos qualificativos, como proposto por Elleström, aliados às noções de corporeidade e perspectiva e ao resgate das noções de enargia, performatividade e periegesis. A partir dos parâmetros utilizados no segundo capítulo,<sup>160</sup> que podem, e devem, também ser adequados ao contexto da mídia arquitetura e do enquadramento da passagem dentro do produto cultural, identificamos as seguintes especificidades da mídia arquitetura que podem ser transmediadas pela mídia literatura através de écfrase: (a) o apelo aos sentidos, que no caso da arquitetura é revelada por meio da corporeidade, que, ao promover todos os cinco sentidos e também o sensório-motor, resgata a qualidade performativa da écfrase, principalmente através da periegesis; (b) o léxico utilizado a partir da materialidade revelada nos níveis físico (por meio de materiais como o tijolo e o cimento) e virtual (por meio daquilo que está na mente do cliente e do arquiteto); (c) as funções de linguagem; (d) as citações de nomes de arquitetos e edifícios; (e) as possíveis similaridades estruturais com obras-fonte, e também a importância das formas de representação técnica e diagramática, assim como a negociação verbal para a atribuição de sentidos ao longo do processo arquitetônico; (f) as repetições significativas; (g) a indissociável relação tempo-espaço do ambiente construído pelo homem marcada por indicadores dêiticos. Acrescentamos ainda: (i) a tridimensionalidade espacial promovida pela volumetria e pelas relações entre altura, largura, profundidade; (j) a função das *affordances* e da ergonomia em relação à forma estética da obra arquitetônica; (k) o jogo entre a perspectiva de acordo com estudos literários, a focalização do trecho em questão e o lugar de posicionamento da *persona* literária em relação ao ponto de fuga que irá guiar o olhar do receptor; e, finalmente, (l) o cruzamento das todas evidências anteriores com a contextualização histórica, cultural e social (posicionamento) do processo arquitetônico. A constatação da existência dessas especificidades vai servir para a investigação da presença da arquitetura em *Clara and Mr Tiffany*, *Flores raras e banalíssimas* e *A arte de perder*.

---

<sup>160</sup> Conforme parâmetros listados na p. 43 com base nas propostas de Louvel, Lund e Robillard estudadas na primeira parte desta tese.

Podemos afirmar que a arquitetura pode ser verbalizada, ou transmediada, de diferentes maneiras por meio de recursos literários em literatura ficcional ou não. Uma das maneiras de a literatura rerepresentar a mídia arquitetura se dá por meio da éfrase arquitetônica. No entanto, como em qualquer outro tipo de éfrase, se não houver desencadeamento de energia, a passagem efrástica consistirá apenas em uma referência à arquitetura ou em uma descrição de um edifício em palavras e não irá configurar-se como éfrase arquitetônica. Em suma, o potencial de armazenar informação inerente à arquitetura faz com que o processo arquitetônico – desde sua concepção até o produto final – garanta seu status de mídia. A mídia arquitetura é desenvolvida em um processo comunicativo dinâmico em que cada etapa é efetivada através de submídias qualificadas específicas – croquis, maquetes, modelos 3D – o que pressupõe letramento técnico e arquitetônico por parte do receptor. A compreensão de que tanto as especificidades da mídia arquitetura quanto o processo de concepção de um projeto arquitetônico podem ser verbalizados pela literatura nos levou à elaboração de um modelo interpretativo para a tipologia éfrase arquitetônica. Esse modelo compreende as éfrases sobre arquitetura e as éfrases de arquitetura: aquelas demandam conhecimento prévio específico – cultural ou técnico –, e estas tiram proveito de toda a potencialidade das especificidades da mídia arquitetura, principalmente a tridimensionalidade e a corporeidade. Optamos então por classificar todas como éfrases arquitetônicas.

Assim, em uma classificação horizontal não hierárquica, propomos, finalmente, a seguinte tipologia de éfrase arquitetônica, sendo que as dos tipos (a) simbólica e (b) técnica podem, em alguns casos, ser justapostas às do tipo (c) contemplativa, que pode, por sua vez, ser subdividida em duas modalidades: (i) *como se fosse uma pintura* e (ii) *como se fosse uma escultura*; e ainda a do tipo (d) performativa, totalizando quatro tipos (intercambiáveis) em que a literatura faz presente uma obra ou sítio arquitetônico por meio de éfrase:

- a) As éfrases arquitetônicas “simbólicas” ou aquelas, atribuídas a um conhecimento cultural, caracterizadas pela ênfase dada ao significado simbólico da obra arquitetônica.
- b) As éfrases arquitetônicas “técnicas” ou aquelas, atribuídas ao conhecimento técnico, cujas fontes visuais são identificadas por leitores pertencentes a uma comunidade interpretativa específica – são caracterizadas pela demanda de letramento técnico e/ou conhecimento prévio do discurso arquitetônico.
- c) As éfrases de arquitetura, ou “contemplativas”, são análogas à éfrase de acordo com a definição de Clüver e com as origens do termo na Antiguidade, e podem acontecer de duas maneiras distintas:

- i. quando são rerepresentadas *como se* fossem pinturas ou fotografias, ou seja, um artefato bidimensional em que o focalizador (o interlocutor: narrador ou personagem) da éfrase encontra-se do lado de fora do sítio arquitetônico em uma performance *como se* estivesse em uma galeria de arte a observar um artefato;
- ii. quando são rerepresentadas *como se* fossem esculturas, ou seja, apesar de o artefato tridimensional ser admirado em sua totalidade, não chega a ser fisicamente vivenciado. De acordo com as sugestões de Aillaud, Rasmussen e Kattenbelt, o agente focalizador interage com a arquitetura *como se* estivesse assistindo a uma peça teatral, em que a edificação faz as vezes de palco.

Nas éfrases arquitetônicas do tipo contemplativa, a edificação irá exercer o papel de palco, e o agente focalizador, o de espectador.

- d) As éfrases arquitetônicas, ou “performativas”, acontecem quando o leitor é guiado através, dentro e fora do sítio arquitetônico em uma performance mental. A experiência sensorio-motora complementa a sensorial por meio de periegeese e performance corporal à medida que o leitor envolve-se mentalmente de modo a interagir com a obra arquitetônica ao longo do trajeto percorrido.

O próximo capítulo será dedicado à aplicação desse modelo interpretativo de éfrase arquitetônica em produtos culturais estruturados a partir da vida e do legado de Clara Driscoll, *designer* norte-americana que viveu no *fin de siècle*, e de Lota de Macedo Soares, uma empreendedora brasileira apaixonada pela arquitetura modernista de meados do século XX. Serão investigados os romances *Clara and Mr. Tiffany* (2011), *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995) e *A arte de perder* (2011), e também o poema “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”) (1960).

## CAPÍTULO 4: DA ARQUITETURA PARA A LITERATURA

*Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver.*

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

Este quarto capítulo tratará da verbalização de artefatos tridimensionais, paisagens urbanas e sítios arquitetônicos. O modelo interpretativo elaborado no capítulo anterior será aplicado a estes artefatos e investigará a incidência da éfrase arquitetônica em dois casos. O primeiro trata do romance *Clara and Mr. Tiffany* (2011), de Susan Vreeland, que entra como uma transição entre os estudos de éfrase em geral e a proposta da tipologia de éfrase arquitetônica. O segundo caso trata da presença da arquitetura nos romances *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995), de Carmen Oliveira, e *A arte de perder* (2011), de Michael Sledge, e também no poema “Song a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”), de Elizabeth Bishop.

Dois outros produtos culturais merecem ser mencionados, mas devido à ausência de trechos efrásticos, não serão tratados nesta tese. São eles: a peça teatral *Um porto para Elizabeth Bishop*<sup>161</sup> (2001), escrita por Marta Góes e dirigida por José Possi Neto, e a adaptação cinematográfica do romance de Oliveira, produzida por Lucy e Paula Barreto e dirigida por Bruno Barreto, intitulada somente *Flores raras* (2013). Ainda que a recepção<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> O espetáculo, escrito para ser estrelado pela atriz Regina Braga, estreou em 2001 no Festival de Teatro de Curitiba e voltou em 2011, ano do centenário da escritora norte-americana, no Teatro Eva Herz, em São Paulo. A peça foi prestigiada pelos prêmios APCA, Cidadania e Diversidade, da Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, e Arco-Íris. A peça também ganhou montagens internacionais em Vassar e Nova York, nos Estados Unidos, e em Londres, no Reino Unido. O roteiro da peça foi publicado no mesmo ano de sua primeira montagem, em 2001, pela editora Terceiro Nome.

<sup>162</sup> A adaptação fílmica mantém os elementos essenciais da narrativa do livro. No entanto, algumas das escolhas dos roteiristas e da produção provocaram discussões acaloradas à época do lançamento do filme. Por exemplo, a ênfase dada ao fato de que não somente a concepção da ideia inicial e a execução da obra, mas principalmente a elaboração do projeto arquitetônico da casa Samambaia é de autoria de Lota de Macedo Soares. Para inflamar ainda mais a polêmica, o filme foi rodado não na casa Samambaia, mas em uma casa projetada por Niemeyer, com jardins elaborados por Burle-Marx. Silvio Colin (2013), por um lado, questiona tais imprecisões detalhadamente no artigo eletrônico “A arquitetura do Rio de Janeiro vai ao cinema”. João Masao Kamita, por outro lado, explica que essa confusão gerada pelo deslocamento da autoria do projeto e pela atribuição de um outro endereço – a Casa Edmundo Canavellas, “do ponto de vista estritamente arquitetônico [...] não deixa de ser totalmente infundada”, segundo ele. Além do “parentesco formal e construtivo entre as duas residências [...], sabe-se que o jovem Sérgio Bernardes à época estava muito próximo de Oscar Niemeyer, tendo inclusive trabalhado no escritório deste no início da carreira” (KAMITA, 2013, [s.p.]). Ou seja, na impossibilidade do uso da casa Samambaia, projetada por Sérgio Bernardes, como *set* da adaptação fílmica, mesmo com toda a polêmica gerada, a escolha da casa projetada por Niemeyer como locação da filmagem de *Flores raras* é, para Kamita, pertinente ao contexto técnico, histórico e cultural da trama.

no meio arquitetônico tenha sido controversa, o filme contribuiu para trazer o nome de Lota à tona.

### O caso de Clara Driscoll

Em 2007, os curadores Margi K. Hofer, Nina Gray e Martin Eidelberg organizaram uma exibição com aproximadamente 60 objetos: abajures, luminárias, janelas, esmaltados e cerâmicas elaborados por Clara Driscoll e as demais mulheres, a maioria delas imigrantes, que trabalhavam nos Tiffany Studios, de Louis Comfort Tiffany, em Nova York. As peças, com motivos orgânicos, naturais e florais, eram produzidas em vitrais, mosaicos, vidro soprado e esmaltados. Cartas escritas por Clara Driscoll a seus familiares em Ohio, encontradas no início do século XXI, possibilitaram a coletânea. Louis Tiffany foi o pioneiro e maior expoente do movimento *Art Nouveau* nos Estados Unidos, por revolucionar o *design* de interiores no final do século XIX e início do século XX naquele país. Esse material coletado – objetos em vidro, cartas e fotografias da época – deu origem ao catálogo da exibição, intitulado *A New Light on Tiffany: Clara Driscoll and the Tiffany Girls*.

A exibição das peças e o livro *A New Light on Tiffany* inspiraram a autora de *A paixão de Artemísia*, Susan Vreeland, a escrever outro romance do tipo *Künstlerroman*, intitulado *Clara and Mr. Tiffany* (2011). A ação da trama se dá durante o movimento conhecido como *Art Nouveau*, momento histórico de grandes transições, principalmente no que diz respeito ao modo de construir e, mais ainda, de se pensar a arquitetura, os interiores e o *design*.

*Clara and Mr. Tiffany* é recheado de écfrases e descrições marcadas não exatamente por uma picturalidade, mas por uma visualidade patente. Para falar dessa visualidade, além da contextualização histórica, é preciso compreender a importância da dicotomia incitada pelo eixo natureza-cidade no período conhecido como *fin de siècle*. A epígrafe do romance anuncia o tema da natureza por meio de uma declaração<sup>163</sup> feita pelo próprio Louis Comfort Tiffany: “O belo é aquilo que a Natureza esbanja sobre nós como Dádiva Suprema”<sup>164</sup> (VREELAND, 2011, p. ix).

<sup>163</sup> Citação original encontrada no *site* da sofisticada rede de joalherias Tiffany & Co., fundada por Charles Lewis Tiffany, pai de Louis. Disponível em: <<http://goo.gl/g5GmP9>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

<sup>164</sup> No original: “Beauty is what Nature has lavished upon us as a Supreme Gift”. O romance *Clara and Mr. Tiffany* não foi traduzido para o português até o presente momento, portanto todas as traduções dos trechos citados são de nossa responsabilidade.

## O movimento *Art Nouveau*

O *Art Nouveau* foi um movimento artístico de vanguarda,<sup>165</sup> destituído de preocupações ideológicas. De inspiração romântica, independente de tradições estéticas, a valorização do trabalho artesanal sinalizava a resistência ao progresso tecnológico comum ao momento decadentista. Originado a partir do movimento inglês *Arts and Crafts*, propõe uma concepção de “estilo total”, com expressão em diversas áreas da arte, da arquitetura e da produção. O movimento propicia o início do *design* gráfico e do *design* de produto, expressando-se em diferentes escalas, tais como arquitetura, interiores e artes decorativas, incluindo joalheria, mobiliário, produtos têxteis, prataria, utensílios e objetos de iluminação. À medida que a produção em série começa a substituir a produção artesanal, as peças de *design* passam a ser elaboradas de modo a atender um mercado consumidor, e assim deixam de ser meramente contemplativas, ao adquirirem uma qualidade utilitária devido à perspectiva do consumo em massa.

O espírito da virada do século XIX para o XX conta com dois momentos contraditórios: a postura negativista das correntes literárias do *fin de siècle* (de 1880 a 1890), em oposição à paz e à prosperidade geradas pelos descobrimentos e avanços científicos e tecnológicos, que propiciaram o florescimento das artes e da arquitetura do período seguinte, a *belle époque* (de 1890 a 1914). O tom dicotômico das expressões artísticas do movimento *Art Nouveau* é, portanto, o resultado das contradições culturais características do período do decadentismo.

A marca do *Art Nouveau* é o culto à linha curva, inspirado pelo movimento neogótico. A linha curva busca a representação da natureza em antenas de insetos, caules ou contornos das pétalas de uma flor. Os temas preferidos são os motivos florais e as folhagens e também os motivos de origem mística, em especial os orientais. A maior diferenciação estética dos movimentos anteriores é a assimetria das formas. Os ornamentos são produzidos a partir de materiais duros, tais como o vidro e o ferro. O lugar dos elementos naturais nesse movimento é o da inspiração. Portanto não devem ser copiados ou imitados, e sim sugeridos, através de suas linhas estilizadas, a fim de revelar o que está por trás do fenômeno natural e criar algo totalmente novo. No *Art Nouveau*, a natureza é intencionalmente *fake*.

Em “Paris do segundo império”, Benjamin traça um apanhado do período, em que a burguesia busca dentro de casa a privacidade perdida na vida da cidade grande. Benjamin

---

<sup>165</sup> Esse panorama geral do movimento *Art Nouveau* é uma compilação do seguinte artigo: VIEIRA, Miriam. O lugar da natureza no movimento *Art Nouveau*. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 6, p. 63-73, jul.-dez. 2012.

explica que “a moradia se torna uma espécie de cápsula, [...] um estojo [em que] o ser humano nela [acomoda] todos os seus pertences”, de modo a conservar todo e qualquer vestígio deixado pelo homem, assim “como a natureza preserva no granito uma fauna extinta” (BENJAMIN, 1989, p. 43-44). Os materiais preferidos são aqueles que marcam a experiência tátil, como o veludo e a pelúcia. O *Art Nouveau* se expressa nas residências, através de interiores rebuscados, que serão abolidos com a chegada do Modernismo.

Se, por um lado, o tom dicotômico presente nas expressões artísticas do *Art Nouveau*, como a dicotomia natureza-cidade, tira a força desse movimento artístico, por outro, a produção de objetos em série é fomentada pelo atrito causado por dualidades tais como prosperidade e declínio social, otimismo e negativismo, beleza e utilidade. O efêmero movimento apresenta contradições por ser progressista do ponto de vista estético e conservador em sua ligação com a burguesia em crise, que tenta resgatar o passado nos artigos de consumo e nos acessórios. A tentativa da democratização da beleza por meio da produção em grande escala é, de certa forma, bem-sucedida. O modo de produção capitalista possibilita a reprodução de obras de arte em série, ou seja, empresas como os Tiffany Studios fomentam o surgimento do *design* industrial, hoje mais conhecido como *design* de produto, ao disponibilizar para o público em geral uma luminária projetada pelo mesmo artesão e produzida com o mesmo material de seus renomados vitrais.

### **O romance Clara and Mr. Tiffany**

No romance de artista *Clara and Mr. Tiffany*, o universo dos estúdios de Louis Comfort Tiffany é narrado em primeira pessoa pela protagonista Clara Driscoll, chefe da unidade de mulheres dos Tiffany Studios, em uma efervescente Nova York de *fin de siècle*. Assim como em *A paixão de Artemísia*, a romancista conta a trajetória de uma mulher artista que alcança reconhecimento, dessa vez abrindo mão do amor romântico em favor do amor pela arte.

A ficção é mesclada à realidade das detalhadas cartas<sup>166</sup> sobre a vida social e cultural nova-iorquina que Clara Driscoll enviava regularmente à família em Ohio, das quais alguns trechos foram reproduzidos em uma das obras-fonte do romance, *A New Light on Tiffany*. Como em *A paixão de Artemísia*, a personagem central faz uso de éfrases nas interpretações de seu processo de criação. A autora recorre também a outras referências

---

<sup>166</sup> Segundo informação encontrada no *site* da autora, as cartas se encontram hoje arquivadas na Queens Historical Society, em Flushing, Nova York, no Kelso House Museum e nas coleções especiais da biblioteca da Kent State University, em Kent, Ohio. Disponível em: <<http://www.svreeland.com/tif-letters.html>>. Acesso em: 12 set. 2011.

intertextuais, ou intramidiáticas de acordo com a categorização de Irina Rajewsky, que são os vários fragmentos de canções populares da época e poemas de Emily Dickinson, Walt Whitman, William Shakespeare e William Wordsworth, citados ao longo do romance.

Ao disponibilizar imagens da obra de Clara e dos Tiffany Studios, trechos de cartas de Clara a familiares em Ohio, seus retratos com sua equipe e ainda fotografias de Nova York, a elaborada página de Susan Vreeland na internet suplementa as referências midiáticas evocadas pelo romance. Esse recurso, relacionado ao potencial intermediário do romance, de mostrar a imagem fonte de inspiração da autora em uma mídia digital configura-se como um paratexto, provavelmente com o intuito de complementar o entendimento do enredo do romance, uma vez que esse imaginário, peculiar ao movimento *Art Nouveau*, não faz necessariamente parte do repertório do público-alvo, composto por leitores contemporâneos não especialistas.

Dentro da temática do movimento *Art Nouveau* – a estilização de formas da natureza e o conflito gerado pelo aceleração do crescimento das grandes cidades –, Vreeland explora o léxico pertinente aos novos materiais em voga – o ferro e o vidro –, assim como as relações de transparência – luz e brilho. As descrições são, na maioria, feitas pela protagonista-narradora durante os momentos de inspiração – em parques ou nos arredores do centro urbano – e de criação – dentro do estúdio, localizado no coração de Manhattan –, de modo a pontuar a dicotomia natureza-cidade, própria do movimento artístico em voga.

Do enredo

*Clara and Mr. Tiffany* conta a trajetória da *designer* desde a retomada<sup>167</sup> do trabalho no estúdio, após enviuvar prematuramente, até a aposentadoria. Estabelecida no trabalho como chefe do departamento feminino, a protagonista-narradora se muda para uma pensão de artistas em Manhattan. Em sua nova vida, cercada de figuras boêmias, Clara cria laços de amizade duradouros que a ajudam na recuperação do luto. O decorador de interiores George Waldo e os artistas Dudley e Hank tornam-se seus melhores amigos. A protagonista mantém também uma relação muito próxima com o patrão, Mr. Tiffany, com quem tem longos e animados diálogos sobre a concepção e elaboração das peças de *design*. Nesses diálogos, a autora usa a voz de Mr. Tiffany para evocar os preceitos e a fundamentação teórica do movimento *Art Nouveau*.

---

<sup>167</sup> De acordo com as leis em voga nos Estados Unidos, empresas como os Tiffany Studios eram proibidas de manter contrato com mulheres casadas.

Clara envolve-se afetivamente com Edwin Waldo, um entusiasmado ativista político. Com receio de novamente abrir mão de sua carreira, a protagonista posterga a resposta ao seu pedido de casamento. Quando finalmente decide aceitar, o noivo desaparece misteriosamente, o que a fragiliza. Mas a *designer* não se deixa abater e direciona toda a sua energia para o trabalho. Essa dedicação a leva a ganhar reconhecimento internacional com a peça *Dragonfly (Libélula, 1899)*, na Exposição Universal de Paris, em 1900.

Em 1902, o departamento masculino dos Tiffany Studios exige o fechamento do departamento feminino, pois, segundo eles, além de ele lhes tirar trabalho, o produto final só serve para gerar prestígio a Mr. Tiffany, não dando lucros à empresa. A protagonista incentiva a luta pelos direitos da mulher no trabalho junto a sua equipe. A boa convivência na pensão leva Clara a se envolver romanticamente com um amigo e confidente, o ator inglês Bernard Booth. Em 1908, aos 47 anos, a protagonista casa-se com Bernard e aposenta-se.

### **Procedimentos midiáticos em *Clara and Mr. Tiffany***

Assim como no romance baseado na vida e na obra de Artemísia Gentileschi, a narrativa de *Clara and Mr. Tiffany* apresenta uma alta saturação pictural/visual. Enquanto a obra da pintora caravaggista possui um grande potencial para rerepresentações em diferentes mídias, uma ampla gama de diferentes procedimentos midiáticos é revelada nesse romance inspirado na vida e na obra da *designer* Clara Driscoll.

Além das obras em vidro criadas pela artista, a cosmopolita Nova York e seus arredores exercem um papel que, ao fazer parte do processo criativo de Clara, extrapola o mero pano de fundo. Por meio de écfrases, a protagonista-narradora guia o leitor em um grande passeio pela metrópole, levando-o a visualizar aquele momento peculiar da história da cidade.

Como o foco da inserção desse romance nesta tese é a discussão sobre a percepção da maneira como a tridimensionalidade é alcançada através da écfrase, nós nos aprofundaremos na análise das passagens ecrásticas de (1) vitrais, (2) de interiores ao gosto *Art Nouveau* e (3) de paisagens urbanas, objetivo das próximas seções.

#### **Vitrais**

São muitos os momentos de inspiração e de processo criativo de Clara ao longo de todo o romance. A inspiração para os elementos arquitetônicos vem da natureza, mas o produto final é, em geral, apresentado em novos materiais: vidro e ferro. As passagens

dedicadas a cada uma das peças – vitrais, mosaicos, abajures e luminárias, entre outros – são longas e se estendem por vários capítulos, como a éfrase tradicional do vitral bidimensional *Aurora, Young Woman at a Fountain (A jovem Aurora e a fonte)* e a éfrase de um vitral tridimensional, o abajur *Butterfly (Borboleta)*.

O primeiro trecho analisado trata da passagem sobre a confecção do vitral<sup>168</sup> bidimensional *Aurora, Young Woman at a Fountain (A jovem Aurora e a fonte, 1894)* (FIGURA 26). A jovem viúva, Clara, só se sente pronta para um novo casamento mais de um ano após o pedido de Edwin. Apesar de estar aberta para o amor, não está disposta a novamente abrir mão da carreira. A *designer* concentra toda sua energia na elaboração da peça, na esperança de fazer um trabalho tão primoroso e extraordinário que leve Mr. Tiffany a rever a política da empresa em relação a mulheres casadas. Clara relata o processo de transposição do desenho da donzela pintado em papel, de autoria de Will Lowe, para o vitral:

Na **pintura**, uma donzela ruiva, com um vestido dourado, com riscas em mel e olíva claro, estava de pé ao lado de uma cuba oval em *pedra*, de cuja borda a *água* se derramava para dentro de um poço. Uma perna bem talhada até a coxa, assim como seu quadril, cintura e a parte de baixo de um braço levemente levantado, estão todos sutilmente *visíveis através* do tecido *diáfano*. Escorei vários painéis contra o parapeito da janela para *ver a luz através* deles, adorando o que eu poderia sugerir por meio deles. Mr. Tiffany ficaria deslumbrado se os espectadores pudessem *ver a pele dela através* das *múltiplas camadas do vidro*. Para o fino tecido que se cai em dobras dos ombros até o chão, eu poderia usar cortinas de *vidro transparente* na frente de uma segunda camada de ouro *cintilante* e *sombras* cor de *âmbar*, e *cortar a camada posterior* de modo *a revelar a forma do corpo* dentro da gaze *flutuante*... A sensualidade era a genialidade da **pintura original**, e eu queria que Mr. Tiffany a reconhecesse em minha interpretação também. Eu queria ver os olhos dele brilharem de admiração por seu esplendor e por mim... Os braços da mulher estariam levantados para amarrar ou desamarrar sua túnica? Um homem havia encomendado o **vitral**. Desamarrar, decidi. Assim seria mais erótico. Por mim, o título seria *Donzela trêmula se preparando para sua noite de núpcias*<sup>169</sup> (VREELAND, 2011, p. 94-95, grifos nossos).

<sup>168</sup> O processo de execução de vitral consiste, *grosso modo*, em envolver as bordas das peças de vidro em fita de cobre. Essas fitas de cobre serão estanhadas e soldadas entre si. Cada peça de vidro passa por um processo de pigmentação para adquirir cores diferentes.

<sup>169</sup> No original: “In the painting, a red-haired maiden clad in a sheer golden gown with streaks of honey and pale olive stood by an oval stone basin, with water pouring over its edge into a pool. One shapely leg up to her thigh, as well as her hip, waist, and the under portion of one upraised arm, were all subtly visible through the diaphanous fabric. I propped up several panes against the window ledge to see the light through them, loving what I could suggest with them. Mr. Tiffany would be dazzled if viewers could see through multiple layers of his glass to her flesh. For the shoulder-to-floor gossamer falling in folds, I could use transparent drapery glass with a second layer behind of shimmering gold and amber shadows, and the rear layer cut to reveal the shape of her body within the flowing chiffon... Sensuousness was the genius of the original painting, and I wanted Mr. Tiffany to recognize it in my rendition too. I wanted to see his eyes spark at its brilliance, and at me... Were the woman’s arms raised to her shoulder to fasten or unfasten her robe? A man had commissioned the window. Unfasten, I decided. That would be more erotic. If left to me, I would give it the title, *Trembling Maiden Preparing for her Wedding Night*”.

O trecho inicia com a palavra “pintura”, mas a medida que a materialidade do vidro (grifo em itálico), cuja tonalidade muda de acordo com a incidência da luz, ganha destaque no relato, a “pintura original” ganha status de “vital” em sua marcação final (enquadramento com grifo em negrito). No entanto, além dos aspectos técnicos envolvidos no procedimento, a protagonista-narradora deixa transparecer sua ansiedade em relação à iminente noite de núpcias (sublinhado). No texto, o processo criativo se mistura com os sentimentos, e a passagem leva o leitor a entender melhor o que se passa dentro da mente e do coração de Clara.

Figura 26 – Will H. Lowe, *Aurora, Young Woman at a Fountain*, c. 1894



Vitral, 142 cm × 89 cm. Coleção *The Charles Hosmer Morse Museum of American Art*, Winter Park, Flórida.

Fonte: <<http://goo.gl/BEAsbb>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

Devido às características comuns dos suportes bidimensionais, essa éfrase da mídia vitral procede de maneira análoga à éfrase de uma pintura. Logo, esse é um exemplo de éfrase, como aquelas que se encaixam nas definições de Clüver, Yacobi, Lund, Führer, Rajewsky, Louvel e Robillard, análogas às analisadas no segundo capítulo, dedicado à pintora Artemísia Gentileschi. Entretanto, o trecho foi aqui incluído a título de ilustração de uma éfrase de um elemento arquitetônico bidimensional, o vitral. A partir daqui, como no exemplo acima, a éfrase será investigada em elementos arquitetônicos tridimensionais, interiores e paisagens urbanas.

O segundo exemplo trata da inspiração para o abajur *Butterfly* (*Borboleta*, 1899) (FIGURA 27). Clara faz um passeio de bicicleta nos arredores de Nova York com Alistair, um amigo colecionador de borboletas. Ao perceber que as flores amarelas que cobrem um arbusto são na verdade borboletas, a protagonista, extasiada em meio à natureza silvestre,

espanta-se com o pedido do amigo para coletar as borboletas com uma rede e prendê-las em um jarro, para mais tarde preservá-las.

Ao chegar em casa, Clara começa a desenvolver a ideia do abajur, pensando em diferentes maneiras de trabalhar com o vidro e o ferro fundido. Em um *insight* de criação, Clara mistura a descrição dos procedimentos necessários para a construção da cúpula com a vontade de agradar ao patrão (grifos em negrito), o que gera uma sensação de compensação perante os sentimentos mal resolvidos causados pelo abandono do noivo:

Naquela noite, deitada na cama, uma ideia cruzou as névoas da minha consciência. Ao aterrissar, agarrei-a com a mesma segurança que o Sr. Borboleta [Alistair] Booth capturou a [borboleta do tipo] Vanessa Atalanta. Era o segredo que o Sr. Tiffany e eu concordamos em guardar até o momento certo.

Os abajures da Tiffany Glass and Decorating Company eram peças únicas de vidro *soprado* ou *moldado*, mas a cúpula que cobria a fonte batismal para a capela na Feira de Chicago fora feita de centenas de pedaços de vidro opaco armados com caixilhos de chumbo.

Uma pequena cúpula construída dessa maneira, mas utilizando vidro *transparente* e *opalescente* e colocada sobre uma fonte de luz, iria transmitir uma luz suave. **Um abajur poderia ser um vitral tridimensional**. Uma centena de borboletas amarelas, recortadas e colocadas como em um voo jubiloso sobre uma cúpula azul anil iria revolucionar a fabricação de luminárias Tiffany.

Mal podia esperar até o amanhecer. O momento certo para o emergir da nossa ideia secreta havia chegado. Não. Ainda não. Eu precisava aperfeiçoar o conceito primeiro para que ele [Mr. Tiffany] pudesse imaginar o que eu tinha em mente. Quando o confrontei, antes de sair com Edwin, Sr. Tiffany não me julgava indispensável, pois eu somente executava os desenhos dele ou de alguma outra pessoa. Qualquer bom seletor poderia fazê-lo. Eu precisava **contribuir com algo único e que me expressasse, que revelasse aquilo que me motivava**, de modo a **me tornar inestimável**. Isso significava projetar, desde o início, algo que **ele amasse tanto quanto amava sua própria obra**.

Eu precisava de uma cúpula, de madeira ou gesso, como apoio para os pedaços de vidro. Depois de lutar fechada em meu estúdio no dia seguinte, moldei uma cúpula rasa e grosseira, mais larga que alta, esticando uma peça de musselina sobre um pedaço de arame<sup>170</sup> (VREELAND, 2011, p. 147, grifos nossos).

<sup>170</sup> No original: “In bed that night, an idea flew across my hazy consciousness. Once it landed, I pounced on it as surely as Mr. Butterfly Booth had captured the Red Admiral. It was the secret that Mr. Tiffany and I had agreed to keep until the right time./The lampshades of Tiffany Glass and Decorating Company were single pieces of blown or molded glass, but the dome covering the baptismal font for the chapel at the Chicago Fair had been made of hundreds of opaque glass pieces set with lead comes./A small dome constructed in that manner but using transparent and opalescent glass and placed over a light source would transmit a soft light. A lampshade could be a three-dimensional, wraparound leaded-glass window. A hundred yellow butterflies cut and placed as if in joyous flight over a sky-blue dome would revolutionize Tiffany lamp making./I could hardly wait for morning. The right moment for the emergence of our secret idea had come. No. Not quite. I had to work out the

A ideia é bem recebida pelo patrão. Clara expõe “como seria adorável embrulhar um vitral de borboletas amarelas em torno de um sol – [isto é], de uma fonte de luz”<sup>171</sup> (VREELAND, 2011, p. 150). Mr. Tiffany estuda as borboletas coletadas, gosta do esboço inicial do projeto e julga-o viável. Já o responsável financeiro da empresa, Mr. Mitchell, apesar de concordar com a originalidade, receia os possíveis problemas construtivos. Mr. Tiffany se empolga com a ideia da reprodução em grande escala. Animadamente, sonha com “uma linha inteiramente nova! Acessível para aqueles que não podem comprar um vitral. Um novo mercado”<sup>172</sup> (VREELAND, 2011, p. 150). Essa afirmação da personagem é um dos princípios básicos que desencadearam o desenvolvimento do *design* de produto na virada do século XIX para o XX, o que reforça a contextualização histórica do romance.

Em outro dia, no estúdio, Clara mostra a Mr. Tiffany o esboço da base do abajur e explica como ela havia “desenhado um anel de suporte, que seria de bronze, circundando a urna abaixo da aba mais larga, que ligaria um delicado trio de pés, colocado mais abaixo, a uma armação que ficaria acima para prender o quebra-luz no lugar”<sup>173</sup> (VREELAND, 2011, p. 153). Mr. Tiffany aprova a “direção das abas seguindo a direção do voo das borboletas” e aconselha a tentativa de moldar “uma leve curva inversa [no local] onde o anel é fixado”<sup>174</sup> (VREELAND, 2011, p. 153). Em relação às primulas, Mr. Tiffany ensina a Clara a maneira como a natureza é expressa no movimento *Art Nouveau*. Ele diz que as borboletas devem ser desenhadas, “caso ela assim deseje, mas sem copiar a natureza. Não somos botânicos. Somos artistas. Sugira a natureza, mas siga as convenções. Estilize. Simplifique-a até chegar às formas do contorno para transmitir a estrutura. Afinal, trata-se de um artifício”<sup>175</sup> (VREELAND, 2011, p. 153). Ou seja, apesar de a natureza servir como inspiração, o resultado é intencionalmente recriado de modo não mimético.

---

concept first so he could envision what I had in mind. When I had confronted him before I left with Edwin, Mr. Tiffany hadn't thought I was indispensable because I only executed his or someone's else paintings. Any good selector could do that. I needed to contribute with something unique and expressive of me, of what excited me, in order to become invaluable. That meant designing from the very inception of a project something he would love as much as he loved his own work./I had to have a domelike form, wooden or plaster, to support the glass pieces. After some struggle behind my closed studio doors the next day, I fashioned a rough, shallow dome, wider than its height, in muslin stretched over wire”.

<sup>171</sup> No original: “I've been thinking how lovely it would be to wrap a window of yellow butterflies around a sun – I mean a light source”.

<sup>172</sup> No original: “An entirely new line! Affordable for those who can't afford a window. A new market”.

<sup>173</sup> No original: “I had drawn a supporting ring that would be bronze, encircling the urn below its wider shoulder, which connected a delicate trio of legs below to a cage of ribs above that would secure the shade in place”.

<sup>174</sup> No original: “[...] try a slight reverse curve where they attach to the ring”.

<sup>175</sup> No original: “[...] draw them if you like, but don't copy nature. We are not botanists. We are artists. Suggest nature, but conventionalize it. Stylize it. Simplify it to its contour lines to convey structure. It's artifice, after all”.

Figura 27 – Clara Driscoll, abajur *Butterfly*, 1899



Vitral, esmaltado e suporte em ferro. Fotografia de Colin Cooke em EIDELBERG, Martin *et al.* *The Lamps of Louis Comfort Tiffany*.

Fonte: <<http://goo.gl/OwFmBb>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

Apesar de o abajur *Butterfly* ser um objeto tridimensional, vários dos parâmetros<sup>176</sup> estabelecidos no primeiro capítulo também estão presentes nos trechos ecfrásticos que tratam da concepção, elaboração e construção da peça: o léxico que revela a especificidade mídia (nesse caso um vitral tridimensional), as funções de linguagem, os indicadores dêiticos, acrescidos dos marcadores de tridimensionalidade.

Em relação ao léxico (grifos na citação em itálico), os seguintes termos são usados para diferenciar os tipos de vidro: “soprado”, “moldado”, “opaco”, “transparente” e “opalescente”; e para falar do material que serviria de apoio a esses pedaços de vidro para formar a cúpula: “caixilhos de chumbo”, “madeira”, “gesso”, musselina”, “arame” e “bronze”. A dicotomia transparência-opacidade é usada para reforçar o brilho e a intensidade da incidência de luz através dos termos “opaco”, “transparente” e “suave”. A cúpula é chamada de “quebra-luz”.

As especificidades (termos sublinhados na citação) do abajour em vitral colorido e o mosaico com suporte em bronze, são reveladas pelas expressões: “pedaço de vidro armado com caixilho em chumbo [...] borboletas amarelas [...] cúpula azul-anil”, “vidros com diferentes tonalidades de amarelo”, “vários pedaços de vidro opalescente amarelo e âmbar”; e a técnica a ser utilizada na peça, de modo a reforçar a escolha dos materiais “vidro”, “caixilhos de chumbo”, “madeira ou gesso”, “peça de musselina sobre um pedaço de arame” e “suporte [em] bronze”.

<sup>176</sup> Os parâmetros com base nas propostas de Louvel, Lund e Robillard estão listados na p. 43.

O uso dos modais *would* e *could* (do condicional) sugere a função de especulação sobre as possibilidades no ato de criação da peça (no original): “A small dome [...] would transmit a soft light. A lampshade could be a three-dimensional [...] window. A hundred yellow butterflies [...] over a sky-blue dome would revolutionize Tiffany lamp making, a delicate trio of legs below to a cage of ribs above that would secure the shade in place”. Já os indicadores dêiticos são utilizados de modo que as descrições das peças não interrompam a leitura, e sim exerçam papel de fio condutor na construção da narrativa visualmente saturada presente ao longo de toda a trama.

A tridimensionalidade evidenciada pela afirmação “um abajur poderia ser um vitral tridimensional” e as expressões “a cúpula que cobriu a fonte batismal”, “uma pequena cúpula [...] sobre uma fonte de luz”, “centenas de borboletas amarelas [...] que em um voo jubiloso sobre uma cúpula azul anil” e “uma cúpula rasa e grosseira, mais larga do que alta” são usadas para indicar a localização da cúpula de vidro em relação à fonte de luz e à estrutura em bronze que envolve o mosaico que armazena o óleo. Já a combinação das sentenças “um anel de suporte [...] de bronze, circundando a urna por baixo [...] que conectaria [os] pés abaixo de uma caixa nervurada que ficaria acima para prender o quebra-luz [em seu devido] lugar” e “curva ligeiramente inversa [no local] onde o anel é fixado” é usada para indicar a especificidade da estrutura em bronze, semelhante a uma escultura. Portanto, entremeando o processo de superação da dor causada pelo desaparecimento do noivo, essa combinação de trechos efrásticos que relatam o processo criativo de Clara, que deixam vir à tona aspectos psicológicos da personagem, permitem ao leitor visualizar o abajur *Butterfly* mais como uma escultura do que como uma pintura, configurando-se como uma éfrase do tipo contemplativa.

### Interiores rebuscados

A dicotomia natureza-cidade é reforçada nas várias passagens em que o contexto histórico do decadentismo é evidenciado, principalmente naquelas que descrevem ambientes internos tipicamente burgueses, como a célebre mansão de Mr. Tiffany, localizada em Manhattan, que é historicamente considerada um dos ícones culturais do movimento *Art Nouveau* nos Estados Unidos.

Para uma maior compreensão deste “movimento estético [como um exemplo de] síntese de todas as artes”<sup>177</sup> (VREELAND, 2011, p. 156), várias personagens do romance são

---

<sup>177</sup> No original: “Aesthetic Movement [...] a synthesis of all the arts”.

convidadas a conhecer o estúdio pessoal do patrão de Clara (FIGURA 28). A protagonista estranha a ausência de ferro, e o dono da casa explica que o pé direito tem mais de 13 metros de altura. A *designer* descreve o que vê:

Daquela **escuridão** uma variedade estonteante de *globos soprados e pesadas lamparinas em vidro*, moldados em formas do Oriente Médio, estavam penduradas em *correntes* ornadas de diferentes comprimentos. Não eram correntes comuns. Claro que não. Entre os elos alongados, essas tinham elefantes, sinos, pavões e figuras femininas, tudo em *ferro fundido*. As lamparinas jogavam **luz colorida** sobre *tapetes persas, peles de tigre* sobre canapés, e divãs em ricos **tons escuros** de *veludo* para criar uma **atmosfera** luxuosa, mas **pesada**. No centro da sala, uma enorme *chaminé* afilada elevava-se em direção à escuridão. Na base alargada, quatro aberturas parecendo cavernas, cada qual voltada para uma direção, pareciam ter sido esculpidas em *granito*. Elas irradiavam uma **luz oscilante**, um **calor sutil**, **nuvens de fumaça** e uma **fragrância aromática**<sup>178</sup> (VREELAND, 2011, p. 160-161, grifos nossos).

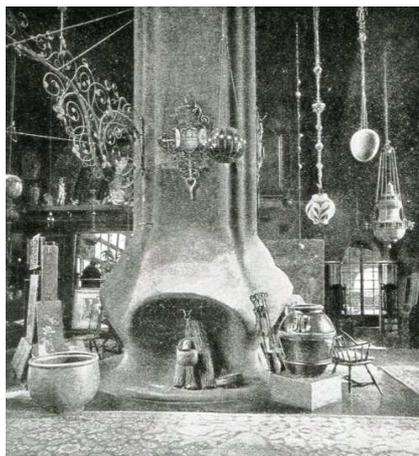
Alguns dos parâmetros<sup>179</sup> estabelecidos no primeiro capítulo – tais como enquadramento, apelo aos sentidos, léxico pertinente e contextualização histórica – podem ser identificados nesse trecho. No entanto, tais parâmetros não abarcam todas as peculiaridades do interior da construção, fazendo-se necessária a inclusão dos parâmetros discutidos no terceiro capítulo – tais como o sentido sensorio-motor, a corporeidade, o resgate do recurso periegeese e a focalização. A relação entre luz e escuridão delimita e enquadra a passagem impregnada de elementos arquitetônicos feitos em materiais (grifos em itálico) duros – granito, vidro e ferro fundido – de inspiração oriental, em contraponto àqueles que deixam vestígios táteis – a trama do tapete persa, o veludo e a pele de animal. O trecho apresenta um apelo aos sentidos da visão (escuridão, lamparinas com luzes coloridas e oscilantes), do tato (diferentes texturas), do olfato (fumaça e fragrância aromática) e ainda ativa o sistema sensorio-motor do leitor (grifos em negrito). Guiado pela narradora, o leitor vagueia pelo ambiente ao redor do mobiliário requintado, observando detalhes a partir de diferentes ângulos. De modo a auxiliar a visualização de um ambiente tão peculiar, os verbos usados para narrar uma experiência da protagonista no passado – “hung”, “had”, “soared”, “gave off” –, aliados às expressões de comparação “cave-like” e “looked as though they were

<sup>178</sup> No original: “From that darkness a dizzying array of mouth-blown globes and heavy glass lanterns in Near Eastern shapes hung on ornate chains of different lengths. Not ordinary chains. Of course not. These had cast-iron elephants, bells, peacocks, and female figures between the elongated links. The lanterns cast colored light over Persian carpets, tiger pelts on ottomans, and velvet divans in dark, rich hues to create a luxurious but heavy atmosphere. In the center of the room, a colossus of a tapered chimney soared into the gloom. At its flared base, four cave-like fireplace openings, one facing each direction, looked as though they were sculpted from granite. They gave off flickering light, subtle warmth, wisps of smoke, and an aromatic fragrance”.

<sup>179</sup> Os parâmetros com base nas propostas de Louvel, Lund e Robillard estão listados na p. 43.

sculpted” (sublinhado no original em nota), evocam o caráter *como se*, de modo enfatizar o contraste entre o elemento central do ambiente, uma lareira tosca, e o luxo dos ornamentos ao seu redor. A noção de espaço é estabelecida pela relação entre altura e profundidade dos ornamentos rebuscados (sublinhados). Esse recurso, em que a *persona* literária guia o leitor em um passeio por um sítio arquitetônico, pode ser caracterizado como periegeses.

Figura 28 – Fotografia de lareira no estúdio pessoal na mansão de Mr. Tiffany



Publicada em “The Most Artistic House in New York City: A series of Views of the Home of Mr. Louis C. Tiffany”, *Ladies Home Journal*, Nov. 1900.

Fonte: <<http://goo.gl/0wvORc>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

O trecho ecrástico ilustra um típico e atravancado interior burguês, cheio de rastros, contextualizando os interiores característicos da época, como os descritos por Benjamim, onde não é possível acrescentar mais nada. Assim como sugerido pelos aspectos qualificativos contextuais (ELLESTRÖM, 2014), Louvel afirma que a mera identificação de referências históricas não basta, e que é preciso cruzá-las com marcadores textuais de pictorialidade (LOUVEL, 2006, p. 198-199). Na éfrase, algumas especificidades desse ambiente arquitetônico podem ser identificadas a partir do cruzamento entre seus respectivos marcadores textuais e a contextualização do movimento *Art Nouveau*.

Essa éfrase reapresenta verbalmente um texto que mistura realidade e ficção. De acordo com a definição de Clüver – “representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não verbais” (CLÜVER, 1997, p.26) –, a classificação de um estúdio decorado ao gosto *Art Nouveau* como “texto real composto em sistema sígnico não verbal” é viável. A passagem evoca o ambiente *como se* fosse uma obra de arte, ou uma instalação, em que o leitor é levado não somente a transitar por entre o mobiliário enquanto percebe relações de altura e profundidade provocadas pelos adornos singulares, mas também a ter sensações provocadas pelos sentidos da visão, do tato e do

olfato. Portanto, parece-nos possível considerar essa passagem como uma éfrase arquitetônica, do tipo “performativa”, em que a energia é desencadeada pela corporeidade e percepção sensorial do caráter tridimensional do ambiente arquitetônico.

### Marcos da metrópole

Outro tipo de passagem recorrente no romance é o das evocações dos marcos da cidade – a Ponte do Brooklyn e o primeiro arranha-céu nova-iorquino, o Edifício Flatiron.

Em algumas passagens, a protagonista somente lista os lugares visitados ao transitar pela cidade de Nova York; em outras, ela descreve sua percepção, como neste primeiro exemplo, um trecho sobre a Ponte do Brooklyn (FIGURA 29):

Na outra direção, bem acima do East River, uma pista de rolamento havia sido lançada sobre os *topos de mastros*, suspensa por *cabos de aço* entre duas torres imponentes com *arcos góticos duplos*, *seis vezes mais altas* que a linha do horizonte, composta por edifícios de cinco andares. A grandiosidade da **Brooklyn Bridge** falava de coragem e audácia, genialidade e esforço humano em grande escala. Seu efeito era inspirador, declarando que o esforço constante irá trazer realizações brilhantes. O vento levou embora minha autopiedade mal-humorada por não poder ir à feira, quando reconheci como eram gloriosos a cidade e o tempo em que vivia<sup>180</sup> (VREELAND, 2011, p. 72, grifos nossos).

Ainda que Heffernan use exatamente o exemplo do poema (ecfrástico) “À Ponte do Brooklyn”, de Hart Crane, para argumentar que, devido à ausência de qualidade representativa, representações de obras arquitetônicas não podem ser consideradas como éfrase<sup>181</sup> (HEFFERNAN, 1991, p. 4), Clüver (1997) inclui a arquitetura para ilustrar aplicações para o termo. De acordo com sua noção, a representação verbal – a fala da protagonista do romance – de um texto real composto em sistema sígnico não verbal – a Ponte do Brooklyn – revela-se como éfrase. O trecho é capaz de fazer presente uma paisagem urbana ausente por meio da combinação dos elementos construtivos específicos daquela ponte – “pista de rolamento”, “topos de mastros”, “cabos de aço”, “duas torres [...] seis vezes mais altas”, “arcos góticos duplos” (grifos em itálico) – aliados aos marcadores que direcionam o

<sup>180</sup> No original: “In the other direction, high above the East River, a roadway had been flung over the tops of masts, suspended on wire threads between two lordly towers with double Gothic arches, six times taller than the five-story skyline. The colossus of the Brooklyn Bridge spoke of courage and daring, genius and human effort on a grand scale. Its effect was inspirational, declaring that sustained effort will bring about brilliant accomplishment. The wind blew away my morose self-pity at not being able to go to the fair as I recognized what a glorious city and time I lived in”.

<sup>181</sup> No original: “what ekphrasis represents in words, therefore, must itself be representational, the Brooklyn Bridge may be considered a work of art and construed as a symbol of many things, but since it was not created to represent anything”.

olhar – “outra direção”, “acima”, “sobre”, “suspensa”, “entre” (sublinhados) – seguidos de expressões que reforçam seu carácter simbólico (grifos em itálico sublinhados).

Figura 29 – Fotografia da Ponte do Brooklyn



Fonte: <<http://goo.gl/ijdj6a>>. Acesso em: 2 out. 2014.

A Ponte do Brooklyn é um ícone cultural da cidade de Nova York. Ainda assim, Vreeland optou por disponibilizar as fotografias de época em sua página na internet. Ainda que, devido ao carácter simbólico evocado no trecho, a protagonista-narradora enfatize mais o orgulho nacionalista do que a paisagem urbana nessa passagem, o leitor contemporâneo, mesmo aquele que não possua conhecimento do discurso técnico ou não tenha interesse por arquitetura, consegue visualizar o monumento histórico por meio do olhar de Clara, que se encontra fora da cena descrita. Portanto, a verbalização desse típico cartão-postal da metrópole norte-americana sugere uma justaposição da éfrase arquitetônica do tipo “contemplativo” ao tipo “simbólico”.

As personagens do romance acompanham as grandes e dramáticas mudanças na silhueta de Manhattan, dentre elas a evolução da construção, próxima ao Madison Square Park, do primeiro arranha-céu nova-iorquino, o Edifício Fuller, conhecido como Flatiron (FIGURA 30), devido à semelhança com um ferro de passar roupas. Eis o trecho deste segundo exemplo:

No parque da Praça Madison, eu me *posicionei defronte* à árvore de magnólia, para que as garotas *na minha frente* **pudessem ver** o Edifício Flatiron *atrás de mim* como uma *mera fachada sem estabilidade*. Esse edifício começou como uma *ideia* antes de tomar forma em *ferro e pedra*. [...] Uma *ideia* que reúne *beleza, utilidade e estabilidade*. Alguns disseram que *não poderia ser construído*. Outros, que iria ser derrubado por um vento

forte. Ele *apenas parece frágil* de uma **perspectiva**, *o que engana*<sup>182</sup> (VREELAND, 2011, p. 313, grifos nossos).

Com o intuito de estimular suas funcionárias a superarem a pressão do sindicato masculino, que tentava extinguir o departamento feminino, a protagonista-narradora leva sua equipe até o Madison Square Park. Enquanto o leitor constrói a cena em sua mente, as funcionárias são guiadas por Clara, que atua como um produtor teatral e posiciona as colegas (sublinhado) como que em um cenário a fim de verem o edifício somente como uma grande fachada sem estabilidade. Ao fazer uma analogia (grifos sublinhados em itálico), entre a fragilidade enganosa do edifício e a do lugar das mulheres no mercado de trabalho, a autora brinca com a noção de perspectiva (grifos em negrito) na literatura e na arquitetura, assim como fez Agnès Merlet, diretora do filme *Artemisia*, em relação à noção de perspectiva na literatura e na pintura. A passagem pode ser lida como uma éfrase arquitetônica “contemplativa”, porque, em vez de serem guiadas em um passeio ao redor, ou no interior, da edificação, as personagens imitam a posição estática contemplativa de um observador defronte a um quadro em um museu ou uma galeria.

Em outro momento do romance, a protagonista-narradora explica que o edifício se ergue “no lote triangular cortado pelo caminho diagonal que [liga] a Broadway à Quinta Avenida”. Pedalando “no tráfego ruidoso”, cada vez mais “ela se espanta com a ousadia dos arquitetos”<sup>183</sup> (VREELAND, 2011, p. 296). Assim como na éfrase do estúdio localizado no interior da residência de Mr. Tiffany, Clara explora, a partir de diferentes pontos de vista (sublinhados), as características externas do edifício:

Descendo pelo Madison Square Park, **vi** o edifício *rompendo o céu acima das árvores*. De certo ângulo, somente uma de suas longas laterais era visível, fazendo com que ele parecesse ser uma construção totalmente plana, uma mera fachada sem nenhuma profundidade, como se fosse um grande pedaço de papelão em pé, pintado com janelas. Era desconcertante, mas também emocionante. Andando para o oeste, podia ver um pedaço do outro lado, o que fazia o edifício parecer mais estável. Atravessei a rua e encontrei

<sup>182</sup> No original: “At Madison Square Park I positioned myself facing the magnolia tree, so the girls in front of me would see the Flatiron Building behind me as a mere façade without stability. This building started as an idea before it took form in steel and stone. [...] An idea of beauty and service and stability. There were some who said it couldn’t be built. Others said it would topple in a strong wind. It only looks frail from one perspective, which is deceiving”.

<sup>183</sup> No original: “[...] a building grow on the triangle of land cut by Broadway’s diagonal path across Fifth Avenue. It was taller each time I took the wheel across the snarl of traffic there, and I was awed by the architects’ daring”.

Dudley, Hank e George [...] esperando por mim no local combinado<sup>184</sup> (VREELAND, 2011, p. 388, grifos nossos).

Apesar de menos pictóricas ou fotográficas que as anteriores, as comparações inusitadas – como a do edifício que “rompe o céu”, ainda que pareça “um grande pedaço de papelão em balanço pintado com janelas” ou a “proa de um navio [que adentra] a cidade”, e a grama do parque “como um tapete verde” (grifos em itálico) – remetem ao caráter *como se* sugerido por Rajewsky. A personagem brinca com o que está inserido dentro de seu campo visual, enquadrado *como se* fosse uma foto ou um cartão-postal do edifício.

A coragem dos arquitetos impressiona as personagens do romance. Com 87 metros de altura, distribuídos em 22 andares, o edifício é, para Dudley, “desafiador e ousado”. Hank o compara à “proa de um navio adentrando a cidade”. Para George fica a sensação de vertigem<sup>185</sup> (VREELAND, 2011, p. 296). Clara guia os amigos até o exato local do parque de onde o edifício parece extremamente estreito e explica que aquela “é uma nova maneira de se construir. As paredes exteriores são presas às vigas de aço por dentro, em vez de o interior da construção ser ligado às paredes exteriores de pedra”<sup>186</sup> (VREELAND, 2011, p. 297). O novo tipo de construção provoca estranhamento ao permitir diferentes perspectivas, de acordo com o ponto de vista do observador.

Os amigos decidem subir de elevador até o vigésimo-segundo andar do edifício. O sentido da audição é evocado por Clara ao sugerir que seus ouvidos estalam como em um trem atravessando um túnel. Lá do alto, depois de identificar o prédio onde ficam os Tiffany Studios, os amigos traçam uma linha imaginária “retangular como um tapete verde”, que vai da Quarta Avenida até o pequenino Parque Gramercy; logo atrás está Irving Place<sup>187</sup> (VREELAND, 2011, p. 298). Nesse momento em que as personagens observam a cidade de um ponto de vista completamente novo, proporcionado pelo deslocamento físico até o topo do Edifício Flatiron, a *écfrase* promove uma experiência espacial incorporada, que extrapola a *écfrase* tradicional de objetos bidimensionais.

---

<sup>184</sup> No original: “Coming down through Madison Square Park, I saw the building thrusting skyward above the trees. At a certain angle, only one of its long sides was visible, so it looked like a completely flat building, a mere façade without any width at all, like a giant piece of cardboard balanced on end and painted with windows. It was both disconcerting and thrilling. Walking farther west, I could see a slice of the other side, which made it look more stable. I crossed the street and found Dudley, Hank, and George, [...] waiting for me at the point”.

<sup>185</sup> No original: “‘It’s defiant and bold’. ‘It’s like the prow of a ship sailing uptown’. ‘It’s dizzying’”.

<sup>186</sup> No original: “It’s the new way to build. The outer walls are attached to steel girders inside rather than the building’s innards being attached to stone exterior walls”.

<sup>187</sup> No original: “We traced Fourth Avenue south and found tiny Gramercy Park, like a rectangular green throw rug. And beyond it, to our delight, Irving Place”.

Figura 30 – Fotografia do Edifício Flatiron



Fonte: <<http://goo.gl/7iN0g7>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

Os trechos que tratam do Edifício Flatiron não se adéquam às definições de éfrase de Yacobi, que só tratam de objetos visuais, ou de Louvel, pois não há indícios óbvios de picturalidade. Porém, a visualidade com qualidade enargeica está de acordo com a proposta de Clüver. Como o leitor é levado a observar, e experimentar fisicamente, o edifício a partir de diferentes ângulos – do outro lado da avenida, da Praça Madison, do entorno, e ainda de seu topo –, essa éfrase extrapola portanto a de uma escultura. É preciso que a experiência espacial incorporada seja evidenciada pelo texto verbal, assim como no momento em que as personagens sobem até o andar mais alto do edifício e de lá observam a cidade a partir de um ponto de vista completamente novo. Diferentemente de uma projeção icônica,<sup>188</sup> que simplesmente descreve o campo de visão, a tridimensionalidade do Edifício Flatiron é aqui incorporada. Também diferentemente da éfrase do estúdio de Mr. Tiffany, narrada somente pelo lado de dentro da residência, a narradora age, a partir de diferentes perspectivas, como um agente focalizador em movimento, ao conseguir tirar proveito do recurso periegesese para explorar o exterior, o interior e ainda o entorno de uma edificação estática. Ou seja, guiado pela narradora, o leitor pode ver e também vivenciar a construção arquitetônica, o que leva a passagem a se configurar como uma éfrase arquitetônica do tipo performativa.

As éfrases de elementos arquitetônicos, interiores e paisagens urbanas acima mencionadas servem para mostrar o quanto o olhar da narradora é o de uma artista, sensível aos aspectos visuais, picturais e plásticos da cidade. O romance *Clara and Mr. Tiffany* leva o

<sup>188</sup> Como sugerido por Lund, ver Capítulo 1, seção “Exposição dupla e projeção icônica”, p. 43-44.

leitor a um passeio pela Nova York do *fin de siècle*, guiado pelo olhar da artista-protagonista-narradora.

O excesso de ornamentos, uma das principais características do *Art Nouveau*, é um resquício da tradição. Para abrir espaço para o novo que chega com as possibilidades oferecidas pelos modos de produção capitalista, como mostrado pela personagem Mr. Tiffany, é preciso romper com essa herança. Já no Modernismo, o novo não irá acontecer como uma evolução, mas sim como uma ruptura. Para abolir aquele espaço acumulado, como na *écfrase* do interior do estúdio de Mr. Tiffany, um novo espaço, onde é difícil deixar vestígios táteis, é criado a partir dos novos materiais: o vidro, o ferro, o aço e o concreto. O enfraquecimento da experiência da vanguarda que se exaure e o surgimento de elementos arquitetônicos não ocorrem como uma evolução, e sim como uma “ponte” para o movimento modernista, assim como a análise do romance *Clara and Mr. Tiffany*, aqui incluída com o intuito de estabelecer uma transição entre o estudo dos procedimentos usados na representação da pintura na literatura e nas outras mídias e o estudo da representação da arquitetura na literatura por meio de *écfrase* arquitetônica. O modelo interpretativo apresentado no Capítulo 3 será ilustrado a seguir.

### O caso de Lota de Macedo Soares

Maria Carlota Costellat de Macedo Soares (1910-1967), conhecida como Lota, era parte da elite carioca e tornou-se uma figura politicamente influente por ser amiga pessoal do jornalista e político Carlos Lacerda.<sup>189</sup> Cosmopolita e apreciadora das artes, “herdou as terras maternas e o capital social e simbólico” paterno (MORALES, 2010, p. 8). Independente financeiramente, era frequentadora do *métier* dos grandes nomes da arquitetura modernista no Brasil. Embora nunca tenha cursado formalmente um curso superior, Lota podia se dar o privilégio de se dedicar “em tempo integral aos seus projetos, relacionados com pintura, arte e arquitetura” (NOGUEIRA, 2005, p. 105). Teve “aulas de pintura com Cândido Portinari e de arquitetura com Carlos Leão” (MORALES, 2010, p. 4), fez parte do seleto grupo que assistiu a palestras ministradas pelo arquiteto francês Le Corbusier<sup>190</sup> em sua estada no Rio de Janeiro

<sup>189</sup> Carlos Lacerda (1914-1977) foi vereador, deputado federal e o primeiro governador eleito do estado da Guanabara (1960-1965). Durante seu mandato, construiu a estação de tratamento de água do Guandu, aterros sanitários, os túneis Santa Bárbara e Rebouças; criou o parque da Catacumba e o campus onde a UERJ é hoje localizada; e concluiu a urbanização do aterro do Flamengo. Inimigo declarado de Getúlio Vargas, foi vítima do Atentado da Toneleiros, que desencadeou a crise política que culminou no suicídio do presidente. Apoiou o golpe de 1964, mas, em 1966, fez parte do movimento de resistência ao regime militar. Com a institucionalização do AI-5, em 1968, foi preso e teve seus direitos políticos cassados por 10 anos. Lacerda passou então a exercer o jornalismo. Disponível em: <<http://goo.gl/DmMh9q>>. Acesso em: 3 out. 2015.

<sup>190</sup> Pseudônimo usado pelo arquiteto francês Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965).

na década de 1930 e chegou a ser “convidada para trabalhar com [Portinari] na confecção do mural do Palácio Capanema, no Rio [de Janeiro]” (NOGUEIRA, 2005, p. 108). O antropólogo e arquiteto Lauro Cavalcanti<sup>191</sup> sintetiza que Lota era “livre, culta, rica, intelectual não esquerdista com sofisticação europeia e simpatia norte-americana”. Detentora de “postura pessoal irreverente, personalidade complexa e sexualidade heterodoxa” (CAVALCANTI, 2009, p. 2), Lota era uma mulher à frente de seu tempo. Todavia, o reconhecimento de seu legado para o cenário da arquitetura modernista brasileira não se perpetuou. Conforme mencionado, uma das contribuições da adaptação fílmica *Flores raras* (2014) foi exatamente trazer o nome de Lota de volta às discussões acerca da autoria de obras arquitetônicas do período modernista no Brasil.

Lota iniciou o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro devido ao “seu contato com o pessoal que dirigia o Museu de Arte Moderna de Nova York”, cuja proposta “de dar visibilidade ao que estava sendo produzido por artistas brasileiros naquele tempo” está registrada em carta ao escritor Mário de Andrade (NOGUEIRA, 2005, p. 110-112). No entanto, segundo relata a historiadora Nádia Nogueira, seu nome não é sequer “mencionado entre as personalidades da sociedade carioca que incentivaram a implantação e a construção do Museu” (NOGUEIRA, 2005, p. 110). Lota foi, reconhecidamente, a responsável pela concepção original e pela coordenação da execução do Parque do Aterro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx. Cavalcanti admite que a “contribuição [de Lota] para o urbanismo brasileiro por causa do Aterro do Flamengo” foi uma “intervenção importantíssima” e afirma que ela “entendia profundamente de arquitetura e fazia seguir os projetos de modo fiel” (CAVALCANTI, 2013, p. 4). Já a antropóloga Lúcia Morales argumenta que, mesmo tendo ocupado “uma posição de poder na execução das obras do Parque do Flamengo”, Lota caiu no “esquecimento” da “memória coletiva, oficial, nacional” (MORALES, 2010, p. 5), diferentemente de sua companheira, a autora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979), que tem sua obra aclamada internacionalmente até o momento presente. Contudo, não há dúvidas quanto à grande contribuição para a arquitetura modernista carioca da casa encomendada por Lota a Sérgio Bernardes (1919-2002), um jovem e “inovador [arquiteto] com ambições vanguardistas” (LEÃO, 2013, p. 8), portanto buscaremos demonstrar como as intenções da protagonista Lota foram evidenciadas nos dois romances aqui investigados.

---

<sup>191</sup> Lauro Cavalcanti (1954) é diretor do Paço Imperial no Rio de Janeiro e professor da UERJ.

## O movimento modernista

No Brasil, Eneida Maria de Souza chama de “Modernismo tardio” o movimento que floresceu na arquitetura nacional em meados do século XX. Apesar da defasagem em relação à produção cultural de vanguarda da Escola Bauhaus, na Alemanha (1919-1933), e da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, a arquitetura modernista brasileira tem bastante visibilidade no cenário internacional, com destaque ao legado deixado pela obra do arquiteto Oscar Niemeyer. Souza explica que, nos anos 1940, “a equação moderna brasileira, já realizada nas áreas da literatura e das artes plásticas, recebe novo impacto e se configura, tardiamente, nos projetos arquitetônicos, com a presença de Lúcio Costa e Niemeyer e sob a influência do arquiteto francês Le Corbusier”. O resultado é o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, que funde “uma preocupação ao mesmo tempo internacionalista e regional” e que abre “o caminho para a construção de Brasília, obra-prima de arte concreta”. Surge uma “relação ambivalente, e por vezes precária, [...] entre estética, técnica e política”, fazendo-se necessária uma reflexão sobre “o convívio da industrialização com a vanguarda artística promovida pelo discurso modernizador” do político Juscelino Kubitschek.<sup>192</sup> Segundo a crítica, “a arquitetura, em escala bem maior do que outras manifestações culturais, representou, para o governo, uma maneira visível e popular de novamente redefinir os conceitos de território e de apropriação na era moderna” (SOUZA, 1999, p. 85-88), fato que será evidenciado pelas verbalizações da obra do Aterro do Flamengo nos objetos a serem investigados neste capítulo.

Conforme visto na seção dedicada à análise do romance *Clara and Mr. Tiffany*, para abrir espaço para os modos de produção capitalista, foi preciso romper com os resquícios do excesso de ornamentos que copiavam elementos da natureza. O movimento modernista brasileiro, por sua vez, buscava romper com o “acúmulo de detalhes do barroco”, principalmente em Minas Gerais, onde “a paisagem urbana colonial empresta aos modernistas a [contrapartida] que faltava: o patrimônio cultural, a urgência de ‘restaurar’ obras antigas como uma das saídas para a convivência do antigo com o novo” (SOUZA, 1999, p. 88-90). Entretanto, devido ao “abalo das ideologias causado pela 2ª guerra mundial ou pela introdução de outras idéias” trazidas pelos Estados Unidos e pela introdução do uso de novos materiais – o vidro e o ferro –, muitas foram as “transformações processadas na cultura”. Essas transformações “reforçam a necessidade de romper com as raízes nacionalistas, uma

---

<sup>192</sup> O político mineiro Juscelino Kubitschek foi prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais e presidente do Brasil de 1956 a 1961.

vez que a redemocratização do país exigia novas linguagens e diferentes parâmetros estéticos” (SOUZA, 1999, p. 86-87). Porém, de acordo com Leonardo Benevolo, é dentro desse contexto pós-guerra que surge no “repertório internacional” da arquitetura modernista, amplamente dominado pelas experiências europeias e norte-americanas, “um vasto movimento de revisão das contribuições até então recebidas”, cujos resultados, principalmente no Brasil e no Japão, são “capazes de estimular as experiências em curso tanto no Velho como no Novo Mundo” (BENEVOLO, 1989, p. 711). Essa corrente, que se apropria de elementos estrangeiros para adequá-los com inventividade e experimentação à realidade nacional, pode ser evidenciada pela casa Samambaia, projetada pelo arquiteto carioca Sérgio Bernardes.

A casa Samambaia é, segundo Silvia Leão, o “fruto [da] relação entre um jovem arquiteto, talentoso e experimentalista, e duas mulheres de vanguarda, todos abertos a inovações” (LEÃO, 2013, p. 9-10). A casa traduz a maneira como a arquitetura modernista brasileira incorpora características tanto da corrente norte-americana, representada pela noção de arquitetura orgânica proposta por Frank Lloyd Wright, quanto da europeia, representada pelos preceitos ditados por Le Corbusier, que, por sua vez, exerceu grande influência no mais conhecido nome da arquitetura modernista brasileira, Oscar Niemeyer. As correntes difundidas tanto por Frank Lloyd Wright quanto por Le Corbusier partem de um mesmo ponto comum: o movimento inglês *Arts and Crafts*, que, conforme mencionado na primeira seção deste capítulo, originou o movimento *Art Nouveau*, quando o excesso do ornamento com inspiração na natureza atinge seu apogeu. Com o advento do Modernismo, o uso de ornamentos cai em completo desuso, e surgem duas vertentes arquitetônicas dominantes, uma na França, outra nos Estados Unidos.

Na França, Le Corbusier discorre sobre a casa como “máquina de viver” em suas meditações teóricas no ensaio *Vers une architecture* (1923). Leonardo Benevolo explica que, de acordo com a corrente encabeçada por Corbusier, “a casa deve ser construída em série, como uma máquina”, e a relação com a natureza passa a ser um “meio para resolver a grande doença das cidades grandes” (BENEVOLO, 1989, p. 430). A casa passa a ser construída sobre pilotis, com seus jardins abaixo e também acima da casa, de modo a evitar o contato desta com o solo úmido e também permitir a calefação em países de clima frio. Os pilares em concreto oferecem a possibilidade de grandes vãos livres com um mínimo necessário de paredes. As janelas cortam toda a fachada, permitindo a entrada de luz. O homem passa a ter

contato com uma natureza artificialmente projetada que, por sua vez, deve ser adequada à noção da “máquina de viver”.<sup>193</sup>

Já nos Estados Unidos, Frank Lloyd Wright propõe uma arquitetura “orgânica”, ligada a “um aspecto genuíno da vida, que normalmente encontra-se escondido e contaminado pelas imposições e coações externas” (BENEVOLO, 1989, p. 254). Benevolo explica que a arquitetura orgânica proposta por Wright “não pode reconhecer as leis impostas pelo esteticismo ou pelo simples gosto”, de modo que a sociedade “deveria refutar as imposições externas à vida e contrastantes com a natureza e com o caráter do homem”, que, por sua vez, deveria procurar viver e trabalhar em um “lugar onde ele [possa] ser feliz e útil, em uma forma de existência adaptada a ele” (BENEVOLO, 1989, p. 254). Uma das principais proposições da corrente difundida por Wright é o fim da dicotomia forma/função, integrando-as em uma só coisa. Enquanto no movimento *Art Nouveau* o lugar da natureza é reduzido à inspiração para ornamentos sem movimento ou dinamismo, muitas vezes de gosto duvidoso, beirando o *kitsch*, artificial ou organicamente, a arquitetura modernista busca interagir com a natureza, ao integrar o interior e o exterior da obra edificada.

#### Samambaia: uma casa modernista

A casa de Lota de Macedo Soares, conhecida como *Casa Samambaia*, fica no sítio da Alcobacinha, na fazenda Samambaia, que pertencia à família de sua mãe. Ao herdar as terras localizadas nas imediações da cidade de Petrópolis, zona serrana do estado do Rio de Janeiro, a empreendedora Lota decidiu desmembrar a fazenda em um loteamento de alta classe. Afinal aquela região era, nos meados do século XX, destino da elite carioca para veraneio. Segundo Leão, o arquiteto Sérgio Bernardes adéqua a planta da casa Samambaia “à topografia do terreno” acidentado, na tentativa de “preservar ao máximo a vegetação” local (LEÃO, 2013, p.11), de modo a integrar forma e função e experimentar os limites e o rendimento da estrutura metálica em uma harmonização com o ambiente natural.

Bernardes e Lota concordam com a escolha do uso do aço para a estrutura da casa por ser um material leve e “de fácil transporte”, mas também devido ao caráter experimental da solução, sem tradição no Brasil, ainda que amplamente utilizada na Europa e nos Estados Unidos (LEÃO, 2013, p. 11). Em entrevista a Silvia Gomez, para a *Revista Casa*, Lauro Cavalcanti sintetiza que Samambaia é uma obra “absolutamente radical no sentido de usar uma arquitetura industrial para uma residência. Em geral, Sérgio [Bernardes] conseguia

---

<sup>193</sup> Essa nova forma de o homem se adequar ao projeto da casa em vez de a casa se adequar às necessidades do homem é brilhantemente ironizada pelo filme *Meu tio* (1958), de Jacques Tati.

combinar nas casas esse extremo industrial com materiais orgânicos e o mimetismo com a natureza”, que resulta em uma “total integração com a paisagem, que fazia muito sentido naquele lugar” (CAVALCANTI, 2013, p. 4). Para a arquiteta Ana Luiza Nobre, que dedica parte de um capítulo de sua tese de doutorado à análise técnica da casa, o projeto de Bernardes aproxima-se das “*Case Study Houses*, erguidas mais ou menos simultaneamente na Costa Oeste dos Estados Unidos” (NOBRE, 2008, p. 140). Apesar do uso de materiais – pedra e tijolo à vista – à moda das casas projetadas nos anos 1930 por Le Corbusier, Leão considera a casa Samambaia uma “herdeira de [Frank Lloyd] Wright” (LEÃO, 2013, p. 19-21). Embora a concepção do projeto apresente uma aproximação “da linguagem orgânica” difundida pelo arquiteto norte-americano, Lauro Cavalcanti acredita que “Bernardes criou uma arquitetura própria, concomitantemente orgânica e racional; mesclando posturas díspares” (CAVALCANTI, 2009, p. 1). Para nós, o arquiteto Sérgio Bernardes conseguiu ressignificar as influências cosmopolitas de sua cliente e de seus precursores em uma obra arquitetônica experimental, original e, principalmente, revela o potencial da arquitetura modernista brasileira.

Nobre constata a capacidade do arquiteto de romper com o legado da “organização familiar patriarcal” da casa-grande brasileira através de uma “espacialidade dilatada” que se desdobra “em todas as direções”. A planta articula-se irregularmente em cinco zonas: a área privativa, os aposentos dos hóspedes, a cozinha e sala de jantar, a varanda e sala de estar, tudo isso atravessado por uma rampa desenvolvida no sentido leste-oeste, que conecta as zonas íntimas às sociais em “um partido que não se deixa conformar pelas convenções sociais” (NOBRE, 2008, p. 134-135). Ou seja, o programa da casa adequa-se tanto à agitada vida social quanto à privacidade discreta da proprietária e sua companheira.

Para Nobre, “o ponto máximo de tensão do projeto” de Bernardes está em sua “relação não literal com a técnica” moderna. O contraste entre o uso dos novos materiais – ferro e aço – e os regionais – sapê, tijolo aparente, seixo rolado – provoca uma relação “sem cerimônia”, quase “desavergonhada”, que “indica sensibilidade às circunstâncias locais” sem remeter a um “regionalismo anedótico” (NOBRE, 2008, p. 137). Segundo Cavalcanti, “ao mesmo tempo [que a casa] era aconchegante, dialogava com a serra” (CAVALCANTI, 2013, p. 3). O resultado inusitado da estrutura metálica dos pilares cobertos com delicadas vigas treliçadas e preenchidos com pedra bruta, tijolo e sapê confere à casa uma identidade própria. A adequação de materiais locais ao que havia de mais recente no mercado estrangeiro, a construção integrada à paisagem da Mata Atlântica, e ainda a integração de um lugar social –

que abrigava eventos sociais, encontros políticos e hóspedes<sup>194</sup> de renome internacional – a um lugar afetivo – que abrigava a privacidade de um casal incomum para sua época – fazem da casa Samambaia um marco da arquitetura modernista brasileira.

A mão de obra precária é compensada pela coordenação de Lota e a constante inspeção de Bernardes, mesmo que a relação entre eles tenha sido “difícil e tumultuada”, uma vez que a cliente insistia em “interferir no projeto, o que causava a indignação do arquiteto” (LEÃO, 2013, p. 12). De acordo com Cavalcanti, apesar de “ambos [terem] personalidades vulcânicas”, foi um caso de parceria bem-sucedida: afinal, a execução de uma “proposta tão aberta na época” só foi possível devido ao “entusiasmo de Lota pela casa e a maneira pela qual se dedicou a construí-la” (CAVALCANTI, 2013, p. 3-4). Conforme pontuado no Capítulo 3, a negociação verbal entre cliente e arquiteto acerca de uma imagem mental comum remete ao princípio retórico da éfrase, procedimento intermediário escolhido para a investigação das relações entre arquitetura e literatura nesta tese.

#### *A corporeidade e o apelo aos sentidos na obra de Bernardes*

Antes de dar início à aplicação do modelo interpretativo de éfrase arquitetônica nos romances inspirados pela dupla biografia de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop, retomamos um aspecto abordado no terceiro capítulo desta tese: a modalidade sensorial, segundo Lars Elleström.

A arquiteta Monica Paciello Vieira<sup>195</sup> explica que, para Bernardes, “o espaço arquitetônico” sempre fazia parte de “uma realidade da experiência sensorial do homem”, cujas “cores, texturas, reflexos, luminosidade e a busca pela beleza e poesia [...] caracterizavam uma produção sempre pontuada por surpresas visuais e espaciais”, que, por sua vez, “deveriam interagir com o usuário a partir das provocações geradas pelos jogos de luz e sombra que davam forma e volume” às obras do arquiteto (VIEIRA, 2006, p. 15). Vieira explicita o modo como, a partir das provocações sensoriais geradas pela casa de Lota, Bernardes “se enveredou no campo ‘psicológico’ da arquitetura, ou seja, na provocação da psique do usuário” (VIEIRA, 2006, p. 16). E explica que

se por um lado a vida pública ficou aberta para a exuberante paisagem, por outro, a área privativa da dona da casa foi implantada em um local bastante intimista, suspensa sobre um pequeno riacho na lateral do terreno, repleto de sons e luzes da natureza. Essa mudança brusca de cenário gera uma espécie

<sup>194</sup> Entre os hóspedes internacionais, destacam-se os escritores Aldous Huxley, Raymond Aron, Nicolas Nabokov e o artista plástico Alexander Calder (LEÃO, 2013, p. 7-9).

<sup>195</sup> Vieira estagiou no escritório de Sérgio Bernardes e dedicou sua dissertação de mestrado ao caráter experimental da obra do arquiteto.

de “proteção” da vida particular de uma mulher pública (VIEIRA, 2006, p. 59).

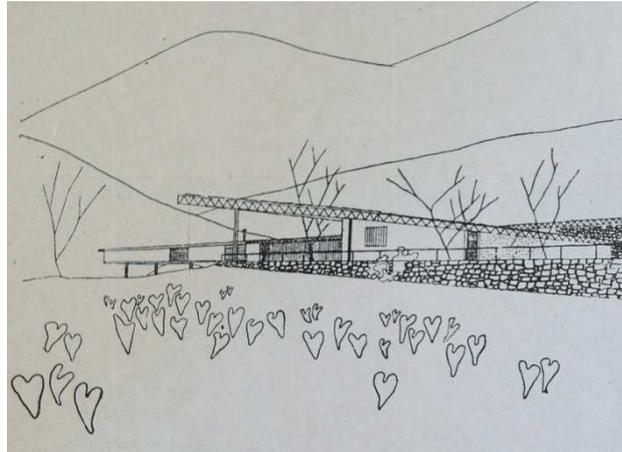
Conforme sugerido por Elleström (2010), Vieira reforça a ideia de que os sentidos da “visão, mas também o tato, a audição e até mesmo o olfato” revelam tais provocações sensoriais através da casa Samambaia (VIEIRA, 2006, p. 15). A cobertura original da casa era de sapê, material incomum para o clima úmido de região serrana, o que provocava um efeito mimético entre a casa e seu entorno. Todavia, uma vez que o material rústico e orgânico apodreceu, a cobertura foi substituída por telhas de alumínio. A troca de materiais, por um lado, resolve a questão da umidade e do mofo, mas, por outro, intensifica o barulho das recorrentes chuvas na região, pois o material industrializado é acusticamente inadequado para aquele ambiente natural. Sérgio Bernardes foi questionado sobre essa solução, supostamente problemática, em uma palestra. Lauro Cavalcanti, que estava na plateia, conta que Bernardes justificou simplesmente que Lota adorava aquele ruído (CAVALCANTI, 2004, p. 30). Esse caráter sensório-afetivo da obra do arquiteto é refletido nas écfrases arquitetônicas da casa Samambaia, como será visto a seguir.

Por opção da família Macedo Soares, a casa “encontra-se [hoje] preservada praticamente em sua forma original e não está aberta à visitação pública” (LEÃO, 2014, p. 23). Cabe mencionar que a produção do filme *Flores raras* não teve autorização para usar a casa como cenário, e a filmagem foi feita em outra casa, construída à mesma época naquela região, em Petrópolis.

### **Representações visuais da casa Samambaia**

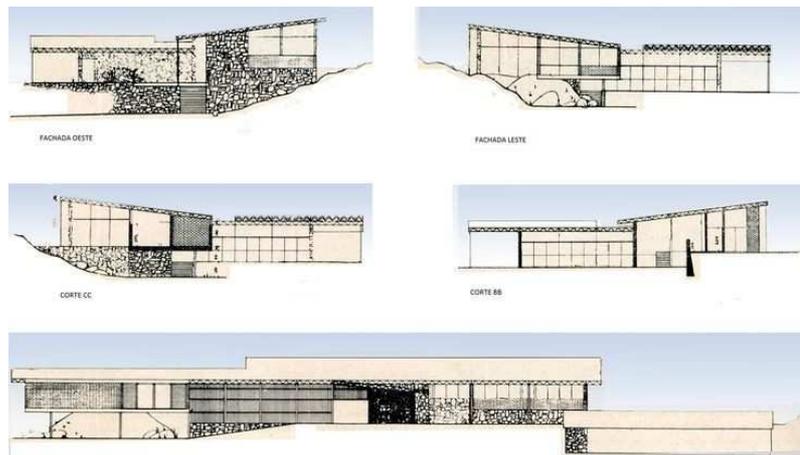
Apesar de a ideia de a casa ter sido concebida por Lota, o projeto arquitetônico foi desenvolvido por Sérgio Bernardes. Conforme discutido no terceiro capítulo desta tese, o processo arquitetônico é composto por etapas predefinidas que são efetivadas através de submídias qualificadas específicas. No caso do projeto da casa Samambaia, registros de tais etapas do processo – representações gráficas das submídias croquis, plantas, fachadas, cortes (FIGURAS 31, 32 e 33) e fotografias (FIGURAS 34 e 35) – foram respectivamente remediados, conforme sugerido por Elleström, em revistas especializadas, no romance *Flores raras e banalíssimas* e também na internet.

Figura 31 – Sérgio Bernardes. Croqui da casa Samambaia



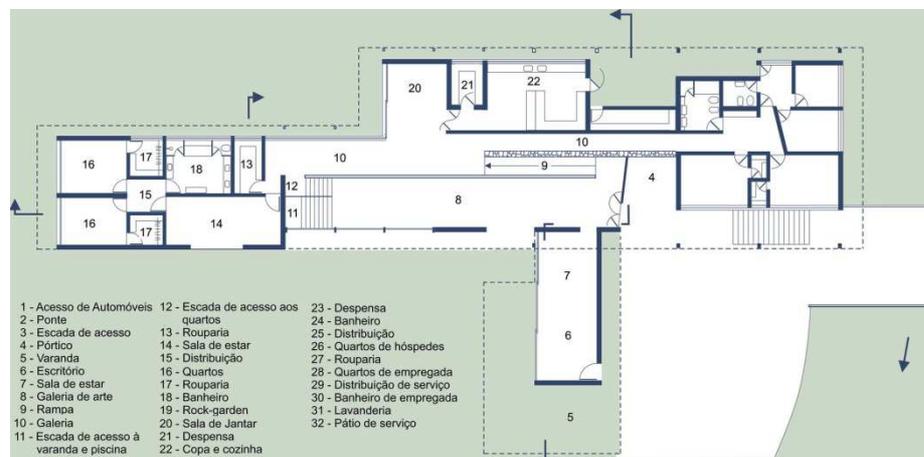
*Revista Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 4, 1954. Edições Contemporâneas.  
Fonte: <<http://goo.gl/2hJKLr>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Figura 32 – Sérgio Bernardes. Cortes e fachada da casa Samambaia



*Revista Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 4, 1954. Edições Contemporâneas.  
Fonte: <<https://goo.gl/YCIYq3>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

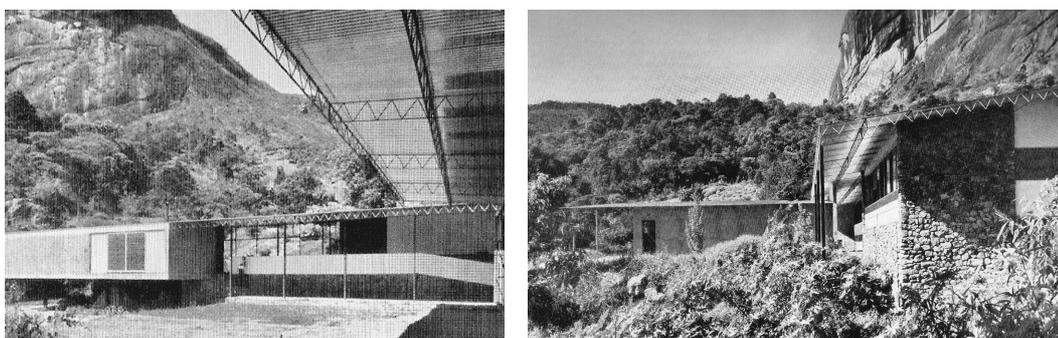
Figura 33 – Sérgio Bernardes. Planta da casa Samambaia



*Revista Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 4, 1954. Edições Contemporâneas.  
Fonte: <<https://goo.gl/xYybJG>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

Pelo projeto da casa, que ainda estava em construção, Sérgio Bernardes foi agraciado com o primeiro prêmio internacional da segunda Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1954. Recebeu o prêmio das mãos do presidente Getúlio Vargas. O júri de peso internacional era composto por Josep Lluís Sert, Alvar Aalto, Ernesto Rogers e liderado pelo fundador da Escola Bauhaus, na Alemanha, Walter Gropius. O fato de a casa premiada ainda estar em fase de construção implica que o arquiteto “encontrou meios de se sustentar perante o júri” mais pelos “atributos mais propriamente projetuais, definidos por meios gráficos” – as submídias planta, fachadas e cortes – do que pela “eventual fotogenia” das fotografias<sup>196</sup> de Michel Aertsens (NOBRE, 2008, p. 134-136). A casa aparece no livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (1956), como uma das principais obras modernas do país (FIGURA 34).

Figura 34 – Henrique Mindlin. Reproduções de fotografias da construção da casa Samambaia

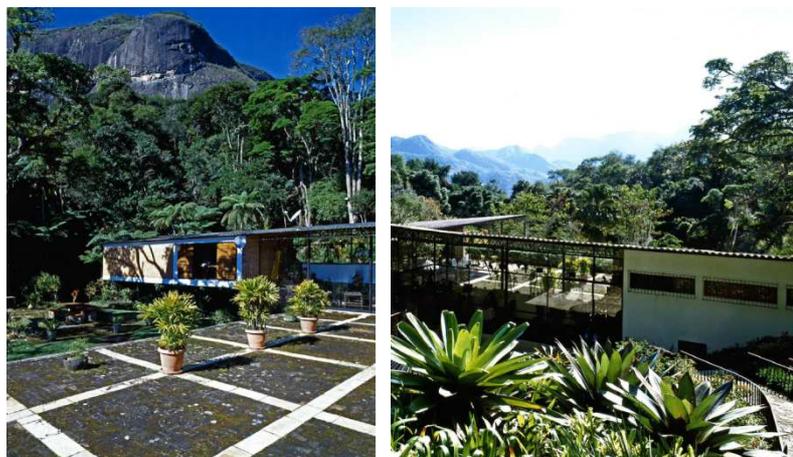


Fonte: <<http://goo.gl/UVHLJY>>. Acesso em: 7 jul. 2015.

Portanto, a mídia qualificada fotografia passou também a fazer parte do processo arquitetônico que culminou na casa *per se*, recentemente fotografada por Alan Weintraub (2010) como destaque da arquitetura modernista brasileira nos anos 1950 para a obra *Casa Modernista: A History of the Brazil Modern Houses* (FIGURA 35).

<sup>196</sup> As fotos de Michel Aertsens foram publicadas em 1952 em duas importantes revistas especializadas: no sétimo número da revista brasileira *Habitat*, dirigida na época pela arquiteta Lina Bo Bardi, e na edição de agosto da francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

Figura 35 – Alan Weintraub. Reproduções de fotografias da casa Samambaia



Fonte: HESS; WEINTRAUB; LEFÈVRE, 2010.

Além da casa Samambaia, aqui brevemente ilustrada através de várias formas de representação diagramática –submídias qualificadas, como croquis, plantas, fachadas e cortes – e da remediação da obra arquitetônica pela mídia visual fotografia, outras obras arquitetônicas também influenciaram a vida de Lota de Macedo Soares e da poeta Elizabeth Bishop, tais como o Parque do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e a casa *Mariana*,<sup>197</sup> em Ouro Preto.

### **O papel da arquitetura no relacionamento entre Lota e Bishop**

Nádia Nogueira explora as “fronteiras entre o público e privado” em um dos capítulos de sua tese de doutoramento em História, *Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop: amores e desencontros no Rio dos anos 1950-1960* (2005). Ela conclui que, em vez de significar “um assujeitamento das práticas femininas”, o privado surge “como lugar de experiências múltiplas, entre pessoas de diferentes segmentos sociais, econômicos e culturais” (NOGUEIRA, 2005, p. 14), e ainda “aparece como espaço de emancipação feminina” (NOGUEIRA, 2005, p. 46). Nogueira argumenta que

a vida de Lota e Bishop se transforma quando Lota assume as obras do Parque e elas mudam para o Rio. Nas cartas de Bishop, o país idílico, palco de deslumbramento pela natureza e pelas pessoas simples e afetuosas, se transforma em um lugar de gente ignorante, sem estilo, sem classe. O que até este momento era considerado belo e tranquilo se torna triste e sem esperança. Enquanto viveram protegidas na serra, tudo parecia conspirar a favor da relação, mas, quando ocupam o espaço público no Rio, as diferenças entre elas emergem lentamente (NOGUEIRA, 2005, p. 227).

<sup>197</sup> O nome da casa é uma homenagem à mentora de Bishop, a poeta Marianne Moore (1887-1972) (BISHOP; LOWELL, 2009, p. 2).

Ou seja, as diferentes moradias – a casa Samambaia, em Petrópolis, o apartamento do bairro Leme, no Rio de Janeiro, e a casa Mariana em Ouro Preto – e outros locais, como o Aterro do Flamengo, afetam o estado emocional das biografadas e exercem grande influência no relacionamento entre elas.

Nogueira revela que, em cartas a amigos norte-americanos, Bishop expõe a felicidade do tempo em que ela e Lota, “sem luz elétrica, água encanada, obras inacabadas, em condições mínimas de habitação”, mudavam-se constantemente “no interior da própria casa de acordo com a finalização de partes da construção, em um clima de improvisação” (NOGUEIRA, 2005, p. 115-117). Além da contribuição para a arquitetura modernista brasileira, a casa Samambaia contribuiu também para a harmonia entre Lota e Bishop.

A fortuna crítica da obra de Bishop traz muitas evidências acerca da importância dos lugares onde a poeta morou durante sua estadia no Brasil. Em conversa registrada por George Monteiro, a poeta admite que Samambaia, em Petrópolis, e Mariana, em Ouro Preto, são duas das três casas mencionadas no verso “Ah! e nem quero lembrar a perda de três casas excelentes” (BISHOP, 2001, p. 309), do célebre poema “One Art”<sup>198</sup> (“Uma arte”) (MONTEIRO, 2013, p. 73). Regina Przybycien<sup>199</sup> trata dos três lugares em que a poeta viveu no Brasil: seu refúgio em Samambaia, a intrusão do apartamento no Rio de Janeiro e a casa em Ouro Preto, designada pela crítica como lar de Bishop durante sua estadia no Brasil (PRZYBYCIEN, 2015, p. 81-126). No entanto, segundo o jornalista Roberto Toledo, Bishop gostava tanto de viver em Samambaia que, em carta para Robert Lowell, admite sua vontade de levar “a casa de Lota pelo ar – como aquela igreja na Itália –, milagrosamente, para Connecticut ou algum estado assim” (TOLEDO, 2011, p. 8). Maria Lúcia Milléo Martins, por sua vez, sugere que as casas em que Bishop morou ao longo de sua vida eram lugares vivos, abrigos “não para se viver, mas para ‘pensar’” (MARTINS, 2006, p. 89), o que reforça a importância das residências não só na vida pessoal, mas também na obra da poeta.

Já a paixão de Lota pela concepção e coordenação da obra do Parque do Aterro do Flamengo, “sua alegria e sua ruína”, segundo Nogueira, definitivamente abala o relacionamento afetivo entre as duas. Para a dedicação integral de Lota a sua nova empreitada, as duas se mudam para um apartamento no bairro Leme, no Rio de Janeiro,

<sup>198</sup> Todos os títulos em português dos poemas de Elizabeth Bishop estão de acordo com a tradução feita por Paulo Henriques Britto em *O iceberg imaginário* (2001), salvo menção contrária.

<sup>199</sup> O livro *Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*, compilação de sua tese de doutorado, traz um capítulo intitulado “Caminhos poéticos”, que é dividido em duas seções: “Palavra diamantina” e “Geografia poética brasileira”. Essa segunda seção é subdividida em três partes: “Samambaia: o refúgio” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 81-101), “Rio de Janeiro: a intrusão da história” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 101-110) e “Minas Gerais: os caminhos da memória” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 110-126).

cidade menosprezada por Bishop, como insinuado em sua polêmica constatação de que “o Rio não é uma cidade maravilhosa; é apenas um cenário maravilhoso para uma cidade”<sup>200</sup> (OLIVEIRA, 1995, p. 165). Lota “praticamente [morava] no barracão no meio da construção” (NOGUEIRA, 2005, p. 32), tanto que, em carta a amigos, Bishop explica “o quanto elas estavam se desgastando com as discussões e desentendimentos” (NOGUEIRA, 2005, p. 164-165). A paisagista Ana Rosa Oliveira esclarece que Lota abriu os olhos do governador Carlos Lacerda para o potencial da “última grande área no centro da cidade que [possibilitaria] ao seu governo realizar uma obra que reunisse grande utilidade pública e beleza”. Visionariamente, Lota propôs transformar o que seria inicialmente “um simples corredor para carros” em uma “imensa área arborizada [que] acabará se convertendo num símbolo para a cidade”. A paisagista explica que Lota não tinha intenção de simplesmente “criar um parque convencional, com fontes, bancos, bustos de celebridades e *playgrounds*”, uma vez que seu principal propósito era “contribuir para melhoria da qualidade de vida, conter a ofensiva da especulação imobiliária e possibilitar a reconciliação dos cidadãos com sua cidade”, além de “preservar sua paisagem privilegiada e a brisa marítima” (OLIVEIRA a, 2006, p. 2). Do ponto de vista urbanístico, o Parque do Flamengo melhorou “a conexão viária entre a Zona Sul e o centro do Rio” e integrou “importantes equipamentos urbanos como o aeroporto Santos Dumont, o MAM, o Iate Clube” (OLIVEIRA, 2006, p. 1). Do ponto de vista da preservação da memória, Lúcia Morales afirma que, ainda que o Parque seja “um patrimônio arquitetônico e [faça] parte de uma memória coletiva, nacional, oficial” (MORALES, 2010, p. 5), a grande maioria dos usuários no século XXI desconhece que Lota de Macedo Soares foi sua idealizadora.

Ainda sobre a construção do Parque do Flamengo, o jornalista Otávio Frias Filho argumenta que “se não afastou as duas mulheres, serviu de pretexto ao afastamento” (BISHOP; LOWELL, 2009, p. 2). Tanto que, como Lota “se entregava de maneira obstinada ao trabalho”, Bishop começou a aceitar trabalhos esporádicos em diferentes localidades e “passou a viajar a Ouro Preto, em Minas” (BISHOP; LOWELL, 2009, p. 2), onde fez muitos amigos. Em uma tentativa de resgatar o relacionamento já falido, adquire a casa “mais bonita do mundo” (TOLEDO, 2011, p. 5), datada de fins do século XVII e início do XVIII, pois o “apartamento de cobertura no Leme”, no Rio, e a “famosa casa de vidro incrustada na Mata Atlântica” (TOLEDO, 2011, p. 4), em Petrópolis, eram propriedades de Lota. Embora em ruínas, a casa Mariana foi a única aquisição da poeta no Brasil.

---

<sup>200</sup> “A marvelous city, or at least a marvelous setting for a city”. O artigo original foi publicado pela revista *The New York Times Magazine* em 1965.

A despeito de todo o seu empenho no gerenciamento da obra, Lota nunca chegou a ver o Parque do Aterro do Flamengo pronto, uma vez que as breves separações geográficas ocasionaram o afastamento entre ela e Bishop e resultaram no fatídico final do relacionamento, quando a arquiteta põe termo à sua própria vida.

### **Das obras analisadas**

Conforme mencionado, um dos objetivos deste capítulo é investigar, na literatura – em forma de poema e romance – as rerepresentações verbais das obras arquitetônicas marcantes no relacionamento de Lota e Bishop. Portanto, serão analisados os romances *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995), de Carmen Oliveira,<sup>201</sup> e o romance *The More I Owe You* (2010), de Michael Sledge, traduzido por Elisa Nazarian como *A arte de perder* (2011). Ambos reproduzem trechos do poema “Song a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”) (1960), que também será escrutinado como um caso de éfrase arquitetônica.

O romance de Carmen Oliveira é utilizado como fonte histórica em diversos trabalhos acadêmicos, entre eles a tese da historiadora Nádia Nogueira (2005) e artigos da antropóloga Lúcia Morales (2010), da arquiteta Silvia Leão (2013) e da paisagista Ana Rosa de Oliveira (2006). É fonte até mesmo do romance *A arte de perder* (SLEDGE, 2011, p. 7). Uma nota, entre a dedicatória e o sumário da obra de Oliveira, esclarece que “o livro é fundamentado em relatos orais e escritos” e que, apesar de alguns nomes serem fictícios, “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é intencional” (OLIVEIRA, 1995, p. 6). Contudo, a epígrafe cita um dos versos de “Crusoe in England” (“Crusoé na Inglaterra”), de Bishop, poema em que o eu lírico afirma que “tudo que já se disse a respeito é totalmente falso” (OLIVEIRA, 1995, p. 9). O desfecho do romance traz uma citação de Tito Lívio: “Scribitur ad narrandum, non ad probandum – escreve-se para contar, não para provar” (OLIVEIRA, 1995, p. 241); logo, mesmo reconhecendo a intencionalidade de semelhanças com fatos reais e sendo fonte histórica para outros produtos culturais, a obra de Carmen Oliveira abstém-se da verdade inerente a uma biografia.

O enredo da dupla biografia romanceada de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop, que traz à tona importantes questões políticas da época na qual se desenrola, trata do relacionamento entre elas desde o momento em que se conhecem, em Boston, em 1951, até a morte de Lota, em Nova York, em 1967. O capítulo que inicia e os que concluem a trama são

---

<sup>201</sup> Este romance de Carmen Oliveira foi aclamado pelo público e acolhido pela crítica no Brasil e nos Estados Unidos. Recebeu os prêmios Lambda Literary Award e Stonewall Book, da American Library Association.

posteriores ao período em questão, dois sob a ótica da personagem Bishop, datados de 1978, e um pelo ângulo da personagem Vivinha, amiga (fictícia) do casal, datado de 1994, quando uma matéria sobre Lota foi publicada no jornal *O Globo*. Os demais capítulos do romance se desenrolam em forma de “causos”. O narrador alterna a focalização entre personagens, ora sob a perspectiva pragmática de Lota – trechos relativos à situação política, através da reprodução de fragmentos de cartas acerca da negociação da construção do Parque do Aterro, e relatos de fatos referentes ao momento histórico do país –; ora sob a ótica de Bishop – trechos introspectivos pertinentes às constatações obtidas a partir da observação dos costumes, da paisagem e da arquitetura do Brasil de meados do século XX. E, ainda que poucos, alguns trechos são focalizados a partir do ponto de vista de personagens secundárias, tais como Mary Morse,<sup>202</sup> a ex-companheira de Lota, e Vivinha. Interessam-nos os trechos que podem ser investigados como écfrase arquitetônica. Apesar de não serem tão detalhadas, ou numerosas, como nos romances de Susan Vreeland analisados anteriormente, essas écfrases são imprescindíveis para o desenrolar da trama de *Flores raras e banalíssimas*, em que a arquitetura parece atuar como uma terceira personagem que une e afasta as duas protagonistas.

Além das referências intra – 15 poemas<sup>203</sup> de Bishop – e intermediáticas – 15 canções populares<sup>204</sup> – listadas como “Fonte”, o livro traz elementos paratextuais que, ao remediar (no sentido de mediar novamente, como sugerido por Elleström) documentos – em forma de reproduções de fotos, recortes de notícias de jornal, cartas, croquis e caricaturas –, complementam e reforçam tanto a contextualização (histórica, social e cultural) quanto as observações, acerca da paisagem e da arquitetura modernista brasileira, tecidas na grande maioria das vezes pela personagem Bishop. Ou seja, enquanto as referências aos poemas

<sup>202</sup> Mary Morse era conterrânea de Elizabeth Bishop. Foi ela quem apresentou a poeta a Lota em Nova York, quando ainda era bailarina clássica. Mudou-se para o Brasil em 1943 e foi companheira de Lota até a chegada de Bishop. Mary adotou Mônica Morse. Ela e Lota continuaram amigas durante toda a vida. Em testamento, a casa Samambaia não foi deixada para Bishop, que lá viveu, mas sim para Mary e Mônica.

<sup>203</sup> “Crusoe in England” (“Crusoé na Inglaterra”), “Santarém”, “Arrival in Santos” (“Chegada em Santos”), “The Shampoo” (“O Banho de Xampu”), “Brazil, January 1, 1502” (“Brasil, 1º de Janeiro de 1502”), “The Wit”, “Questions of Travel” (“Questões de Viagem”), “Under the Window: Ouro Preto” (“Pela Janela: Ouro Preto”), “Going to the Bakery” (“Ida à Padaria”), “Manuelzinho”, “Electrical Storm” (“Tempestade Elétrica” – tradução de Maria Lúcia Milléo), “Pink Dog” (“Cadela Rosada”), “Rainy Season; Sub-tropics” (“Tempo das Chuvas: Subtrópicos”), “Song for a Rainy Season” (“Canção do Tempo das Chuvas”), “The Burglar of Babylon” (“O Ladrão da Babilônia”).

<sup>204</sup> “Ai, seu Mé”, Luiz Nunes Sampaio e Freire Junior; “Vovozinha”, cancionero popular; “Dona cegonha”, Armando Cavalcanti e Klecius Caldas; “Gosto que me enrosco”, Sinhô; “Brigite Bardot”, Miguel Gustavo e Jorge Veiga; “The Laziest Girl in Town”, Cole Porter; “Rambling on My Mind”, Robert Johnson; “Lover Man”, Jimmy Sherman e Roger Ramirez; “Acontece”, Cartola; “Praia do Flamengo”, Luiz Wanderley e Fausto Guimarães; “Todo mundo enche”, Pedro Caetano e Alexandre Dias Filho; “Cinco bailes da história do Rio”, Silas de Oliveria, D. Ivone Lara e Bacalhau; “Juvenal”, Wilson Batista e Jorge de Castro; “A linda rosa juvenil”, cancionero popular; “Paisagem útil” e “Não identificado”, Caetano Veloso.

convocam o estilo de escrita da poeta, os paratextos exercem a função de enquadrar (*frame*) ou suplementar as écfrases arquitetônicas identificadas ao longo do romance.

Figura 36 – Caricaturas de Carlos Leão



Fonte: OLIVEIRA, 1995, p. 21.

Os paratextos são agrupados em quatro diferentes seções ao longo livro. As impressões de Bishop durante a viagem do Rio até a casa Samambaia são interrompidas pelo primeiro conjunto de elementos paratextuais<sup>205</sup> (p. 17-21), que suplementam as informações

<sup>205</sup> Ao todo são cinco páginas. A primeira delas traz uma fotografia de Lota com os alunos de pintura de Portinari, entre eles Burle Marx e Mário de Andrade (p. 17); a segunda, uma caricatura de Lota por Augusto Rodrigues (p. 18); na seguinte encontramos notas lúdicas acerca da vida de Lota e Mary feitas por Carlos Leão (p. 19); na quarta, duas caricaturas de Lota e Mary (p. 20), e, finalmente, as caricaturas de Carlos Leão aparecem na última página (p. 21) da primeira seção composta por elementos paratextuais.

acerca da personalidade de Lota. Dentre os documentos reproduzidos nesse conjunto, destacam-se as caricaturas de Lota e seus amigos como plantas, desenhadas por Carlos Leão,<sup>206</sup> intituladas “Flores raras e banalíssimas” e que, muito provavelmente, deram título ao romance (FIGURA 36).

Elementos gráficos, tais como croquis e fotografias da obra, são remediados na segunda seção<sup>207</sup> composta por elementos paratextuais (p. 70-81). A terceira seção<sup>208</sup> traz paratextos que substituem maiores explicações sobre aquilo que motivou o início da separação física entre as duas: a dedicação excessiva de Lota à idealização, concepção e construção do Parque do Flamengo (p. 179-186). Já a quarta seção<sup>209</sup> aparece após o anúncio do suicídio de Lota. As fotografias reproduzidas enfatizam que o relacionamento entre elas, minado pela dedicação excessiva de Lota ao trabalho e pela mudança das duas para o apartamento do Leme, no Rio de Janeiro, é definitivamente exaurido pela distância geográfica depois que Bishop desiste de viver sob os cuidados maternais de Lota. Bishop firma-se como poeta internacional, mas Lota não resiste à pressão política e à distância física de sua companheira. Esse último conjunto de paratextos é seguido do capítulo em que o narrador conta, sob a ótica retrospectiva da personagem Vivinha, em 1994, como “Bishop matou Lota” (OLIVEIRA, 1995, p. 238). No entanto, o romance termina com a acusação feita pela personagem Bishop, em 1978, de que foi “o Brasil [que] matou Lota” (OLIVEIRA, 1995, p. 240).

---

<sup>206</sup> O narrador explica que essas caricaturas foram feitas a fim de celebrar os encontros de seu “seleto grupo de amigos [...] brincando com a fato de Lota adorar botânica. Cada conviva habitual recebeu uma designação, de acordo com sua ‘família’. Lota, por exemplo, era Carlota impudica, da família das *Dubiáceas*” (OLIVEIRA, 1995, p. 53). Portinari era “Portinaria venenata da família das *viperaceas*” (OLIVEIRA, 1995, p. 21). A caricatura de Lota, sem a legenda, é também reproduzida na folha de rosto do livro.

<sup>207</sup> A segunda seção de elementos paratextuais é composta por croquis e fotos da obra da casa Samambaia e também por retratos e fotos de momentos marcantes no relacionamento entre Lota e Bishop, sendo algumas fotografias com amigos célebres, como Aldous Huxley, Monroe Wheeler, Joan e Antônio Callado, Harold Leeds e Wheaton Galantine.

<sup>208</sup> Composto por fotografias da obra e de seus funcionários, croquis do projeto, colagens de notícias de jornal sobre o tombamento do Parque do Flamengo e anotações em papel timbrado da Superintendência de Urbanização e Saneamento do Estado da Guanabara.

<sup>209</sup> A primeira página do quarto conjunto traz uma foto de Lota posando como pescadora ao lado de um peixe enorme, cuja legenda explica que ela “não ia além de Cabo Frio” (p. 233), em contraste com as fotos da página seguinte, que mostram Bishop em suas expedições pelo Brasil (p. 234). A alegria e o vigor do retrato de Lota que acompanha a epígrafe do romance (p. 8) são contrapostos pela apatia de outro tirado após a partida de Bishop (p. 235) e reproduzido imediatamente antes do documento médico que atesta seu estado crítico de saúde mental, seguido de outra caricatura de Carlos Leão que profetizava uma longa vida à amiga Lota (p. 236).

O enredo do romance *A arte de perder*<sup>210</sup>, assim como em *Flores raras e banalíssimas*, também trata do período compreendido entre o momento em que a personagem Elizabeth Bishop está no navio a caminho do Brasil e a morte de Lota. As questões políticas dessa época são até apresentadas, mas sem a verossimilhança encontrada no romance de Oliveira, uma vez que o enfoque da trama escrita por Michael Sledge recai mais no relacionamento afetivo entre as duas. As nuances da personalidade das protagonistas são bastante elaboradas, fazendo transparecer as sutilezas das diferentes facetas psicológicas de cada uma, o que não chega a ser aprofundado nos textos brasileiros. O autor explora tanto o vigor da (aparentemente) frágil poeta, que ele prefere chamar de Elizabeth, quanto a instabilidade da força de Lota. Nesse romance, existe uma forte competição entre elas, e, embora o ponto de vista de Elizabeth prevaleça, o narrador consegue revelar tanto o lado frágil quanto o lado forte de ambas.

A Lota de Sledge é uma personagem bastante crítica, às vezes até agressiva, e nada maternal, como a de Oliveira. No entanto, ela deixa vir à tona suas inseguranças profissionais através de pesadelos recorrentes. O sofrimento no final de sua vida é bem mais intenso do que nos enredos brasileiros: depois da partida de Elizabeth, Lota entrega-se a um longo período de depressão, seguido do suicídio. Já a Elizabeth de Sledge não se deixa entregar totalmente ao relacionamento afetivo e em vários momentos pontua que “o Brasil tinha sido apenas uma parada para reabastecimento, não o destino final” (SLEDGE, 2011, p. 150). Seu “destino” (SLEDGE, 2011, p. 121) e sua “solidão” (SLEDGE, 2011, p. 224) após o trágico fim de Lota são antecipados pelo narrador em dois diferentes momentos da trama. Assim sendo, apesar do alcoolismo, da personalidade introspectiva e das críticas recebidas por Lota ao longo de todo o romance, a acidez inicial da poeta transforma-se em ponderação durante o período crítico da depressão e instabilidade emocional de Lota. A personagem Elizabeth resiste às adversidades e adquire não só força, mas também um brilho não demonstrado em *Flores raras e banalíssimas*.

O romance é dividido em três partes, cada uma fazendo referência ao título<sup>211</sup> e reproduzindo parte de um poema de Elizabeth Bishop. A primeira parte – “Chegada em Santos (novembro 1951 – janeiro 1952)” –, tal como o poema citado, trata das primeiras

<sup>210</sup> O título original do romance, *The More I Owe You*, é uma referência à última estrofe do soneto de Camões – “O dar-vos quanto tenho e quanto posso,/Que quanto mais vos pago, mais vos devo” (CAMÕES, 1779, p. 9) – presente na dedicatória de Bishop a Lota no livro *Questions of Travel*. A dedicatória desse livro traz essa mesma citação, também em português. A tradução do título do romance faz referência à primeira estrofe do poema “One Art”: “the art of losing isn’t hard to master” (BISHOP, 2001, p. 362-363), cujo título foi traduzido para o português como “A arte de perder”.

<sup>211</sup> Os títulos dos poemas “Arrival in Santos” e “Song for a Rainy Season” estão aqui de acordo com a tradução encontrada no romance *A arte de perder*, feita por Elisa Nazarian.

impressões que Elizabeth tem do Brasil até o momento em que as duas protagonistas assumem o relacionamento perante Mary. A segunda – “Canção para a estação das chuvas (julho de 1952 – janeiro de 1958)” – cobre o período, relativamente harmônico, em que as duas vivem na casa Samambaia, fonte de inspiração para o poema citado. E, finalmente, “Nenhum café consegue acordar você”<sup>212</sup> (junho de 1961 – janeiro de 1968)”, que vai do momento em que Lota se envolve com as questões políticas da SURSAN<sup>213</sup> e gradualmente se afasta da companheira até o luto de Elizabeth em função da trágica morte de Lota, que muito provavelmente inspirou o poema mencionado. Além dessas e outras referências intratextuais à obra de Bishop, o romance apresenta uma clara contaminação do estilo da poeta Elizabeth Bishop, principalmente nos trechos que apresentam a paisagem tropical ao público norte-americano. Assim como no romance de Oliveira, aqui também os locais onde as personagens vivem interferem no relacionamento entre elas. As especificidades da arquitetura são reveladas através de detalhadas écfrases, o que auxilia a visualização dos diferentes locais onde a trama se desenrola, mas sem a força de uma personagem que contrapõe o relacionamento afetivo entre as duas protagonistas, como ocorre no romance de Oliveira.

### **Reapresentações verbais da casa Samambaia**

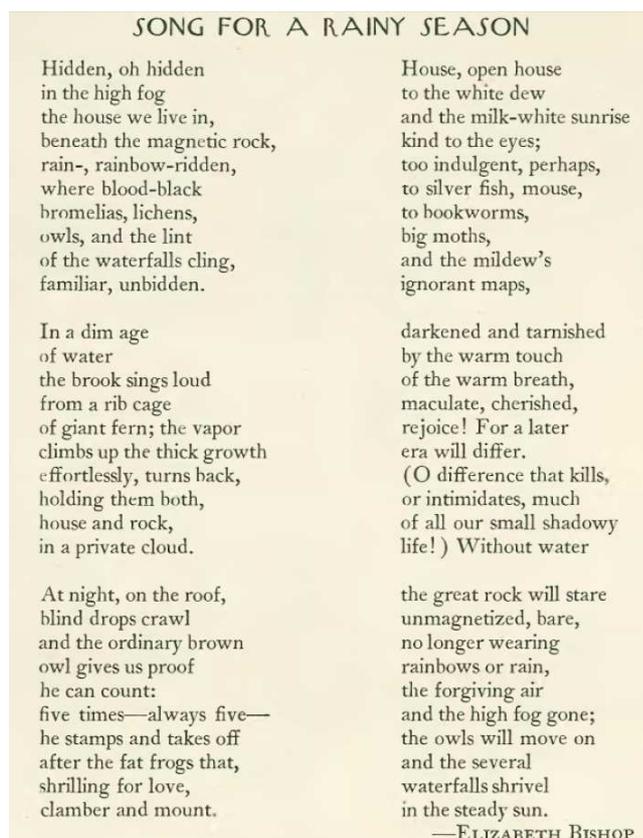
A casa Samambaia, local onde Lota e Bishop viveram a maior parte do período mais harmônico de seu relacionamento, é fonte de inspiração para, pelo menos, um dos poemas ecfásticos de Elizabeth Bishop. Conforme mencionado, além das moradias – a casa Samambaia, em Petrópolis, o apartamento do bairro Leme, no Rio de Janeiro, e a casa Mariana, em Ouro Preto –, o Parque do Aterro do Flamengo mostrou-se também importante para o relacionamento e para a individualidade de Lota e Bishop. Assim sendo, as écfrases desses locais são relevantes para o desenrolar do enredo dos textos aqui investigados: o poema “Song a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”) (1960) e os romances *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995) e *A arte de perder* (2011).

Samambaia em forma de poema: “Canção do tempo das chuvas”<sup>214</sup>

<sup>212</sup> Trecho do poema inédito “Aubade and Elegy”, recentemente publicado juntamente a outros rascunhos e fragmentos no volume *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments* (2006), editado por Alice Quinn.

<sup>213</sup> SURSAN é a sigla adotada para a Superintendência de Urbanização e Saneamento do Estado da Guanabara.

<sup>214</sup> Tradução de Paulo Henriques Britto: Oculata, oculata,/na névoa, na nuvem,/a casa que é nossa,/sob a rocha magnética,/exposta a chuva e arco-íris,/onde pousam corujas/e brotam bromélias/negras de sangue, liquens/e a felpa das cascatas,/vizinhas, íntimas./Numa obscura era/de água/o riacho canta de dentro/da caixa torácica/das

Figura 37 – Reprodução parcial da página da revista *The New Yorker*

Fonte: <<http://goo.gl/qTO3ck>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

A visualidade dos poemas de Elizabeth Bishop que tratam da paisagem tropical escritos durante sua estadia no Brasil é bastante aclamada pela crítica. Um deles, publicado na revista *The New Yorker*, em 8 de outubro de 1960, é “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”) (FIGURA 37). À primeira vista, o poema é dedicado à peculiar mudança de clima tão comum durante a época das chuvas na região serrana do estado do Rio de Janeiro. As referências ao clima e à natureza são óbvias. Regina Przybycien argumenta que “‘Samambaia’ sugere vida vegetal: nascer, crescer, maturar, como as plantas dos trópicos” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 82). No entanto, Bishop faz menção a detalhes que, segundo o narrador do romance de Carmen Oliveira, louvam a casa, “não somente como um marco da

---

samambaias gigantes;/por entre a mata grossa/o vapor sobe, sem esforço,/e vira para trás, e envolve/rocha e casa/numa nuvem só nossa./À noite, no telhado,/gotas cegas escorrem,/e a coruja canta sua copla/e nos prova/que sabe contar:/cinco vezes – sempre cinco – /bate o pé e decola/atrás das rãs gordas, que/coaxam de amor/em plena cópula./Casa, casa aberta/para o orvalho branco/e a alvorada cor/de leite, doce à vista;/para o convívio franco/com lesma, traça,/camundongo/e mariposas grandes;/com uma parede para o mapa/ignorante do bolor;/escurecida e manchada/pelo toque cálido/e morno do hálito,/maculada, querida,/alegra-te! Que em outra era/tudo será diferente./ (Ah, diferença que mata,/ou intimida, boa parte/da nossa mínima, humilde/vida!) Sem água/a grande rocha ficará/desmagnetizada, nua/de arco-íris e chuva,/e o ar que acaricia/e a neblina/desaparecerão;/as corujas irão embora,/e todas as cascatas/hão de murchar ao sol/do eterno verão (BISHOP, 2001, p. 168-173).

arquitetura, mas como uma permanente *open house* à natureza” (OLIVEIRA, 1995, p. 86), enfatizando a importância da paisagem natural na arquitetura modernista.

O clima peculiar de Petrópolis é evocado pelas referências a “imagens da água em suas diversas formas: chuva, nuvem, cascata, neblina, arco-íris, riacho, orvalho, que envolvem a casa numa camada vaporosa, quente e protetora” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 83), camada que desaparece quando o sol surge na “alvorada cor de leite”. Essas referências evocam a modalidade sensorial através do sentido do olfato, uma vez que o cheiro provocado pela chuva em contato com a vegetação costuma provocar lembranças naqueles que vivem em regiões com esse tipo de clima. E também evocam o tato, através da sensação da umidade na pele e pela vegetação abundante revelada por “bromélias negras de sangue, líquens e a felpa das cascatas”, que brotam “por entre a mata grossa”, onde se encontram também as “samambaias gigantes” que, respectivamente, dão nome à fazenda e à casa lá construída. A audição é também evocada pela expressão “no telhado, gotas cegas escorrem”, que remete ao barulho da chuva caindo na telha de alumínio, e também pelos verbos “cantar” e “coaxar”, nas expressões “o riacho canta dentro da caixa torácica”, “a coruja canta sua copla” e “rãs gordas [...] coaxam de amor”. Essas expressões fazem também alusão a uma certa sensualidade na qual a casa está envolta. Em suma, através da modalidade sensorial, o narrador do poema, que se encontra do lado de fora da cena enquadrada “como um observador atento, mas não diretamente envolvido” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 84), contempla a construção organicamente inserida na Mata Atlântica.

Já a expressão “mapa iletrado do bolor”,<sup>215</sup> uma referência à enorme mancha de mofo em forma de mapa localizada no exterior da casa, pontua o modo como os materiais revelados pela estrutura construtiva são deteriorados pela combinação das intempéries, a vegetação e o passar dos anos. A passagem do tempo é marcada não somente pelos marcadores dêiticos “à noite” e “a alvorada”, mas também por fenômenos vistos somente à luz do dia, como o “arco-íris”, e por animais noturnos, como a “coruja [que] nos prova que sabe contar”.

A relação espaçotemporal é enfatizada pelo modo como a névoa, na qual a casa é inicialmente envolta, será descortinada pelo “eterno verão”. Przybycien, por sua vez, percebe o final do poema como “uma premonição da poeta de que a Samambaia é apenas abrigo temporário”, e sugere que “as nuvens e a neblina envolvem a habitação como uma película,

---

<sup>215</sup> No original: “mildew’s ignorant map”. No romance de Carmen Oliveira, a fotografia é acompanhada da legenda: “Casa aberta: Lota, Bishop (no interior), uma nuvem particular e uma parede inteira para o mapa do bolor” (OLIVEIRA, 1995, p. 76-77).

protegendo-a da aridez do mundo” (PRZYBYCIEN, 2015, p.84). A mudança climática causada pelas intempéries revela gradualmente uma construção harmonicamente inserida na natureza, conforme a vertente de Frank Lloyd Wright em prol de uma arquitetura orgânica. Os termos que qualificam a casa – “oculta na névoa, na nuvem”, mas “aberta para o orvalho branco e a alvorada cor de leite”, assim como as expressões “casa que é nossa sob a rocha magnética” e “o vapor sobe, sem esforço, e vira para trás, e envolve rocha e casa numa nuvem só” – guiam o olhar do leitor pelo espaço virtual no qual a casa está implantada. Em suma, as referências à construção em si são sutis, quase escondidas ao serem envoltas por camadas espessas de referências ao ambiente tropical. O leitor não interage diretamente com a edificação *per se*, e sim com o sítio arquitetônico e seu entorno. Portanto, lemos o poema que trata da casa ultramoderna envolvida pela paisagem natural como um caso de éfrase (de arquitetura) do tipo contemplativa.

#### Samambaia em forma de romance I: *A arte de perder*

*A arte de perder* traz longos trechos descritivos, muitos deles considerados éfrases, em alguns dos casos, arquitetônicas. A casa Samambaia é o objeto de um desses trechos. Além da reprodução das duas primeiras estrofes de “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”) (SLEDGE, 2011, p. 86), o narrador faz claras referências intratextuais a esse poema de Bishop.

O romance de Sledge inclui uma detalhada descrição da mudança do cenário urbano do Rio para a natureza abundante das imediações de Petrópolis. Essa descrição antecede a éfrase arquitetônica da casa Samambaia. Lota busca Elizabeth em seu apartamento no Rio de Janeiro para levá-la à Samambaia em seu Jaguar conversível vermelho. Nessa primeira vez que as duas ficam a sós, o narrador focaliza as impressões de Elizabeth:

O carro zigzagueava subindo a encosta atrás de Copacabana, Lota acelerando nas curvas até os pneus guincharem [...]. Apenas quando chegaram ao cume foi que o carro parou, equilibrando momentaneamente sobre a borda, *como uma águia* supervisionando seus domínios. Os detalhes contrastantes do Rio estendiam-se a sua frente, as subidas e descidas dos morros povoados por favelas e apartamentos, os altos edifícios modernos no centro, Cristo acima, o porto, as cadeias distantes de montanhas. Depois, lançando-se no espaço, desceram desabaladas.

A mão de Lota, *mudando as marchas*, roçava repetidamente a coxa de Elizabeth. O contato repetiu-se tantas vezes que ela não pôde deixar de pensar que havia uma intenção por trás daquilo. Tentou rearranjar as pernas, mas *não havia espaço* para se mexer. O carro era pouco mais do que uma cápsula.

Próximo ao fim da descida, Lota parou em um cruzamento onde um bonde passou à frente delas. Mansões decadentes do século XIX enfileiravam-se pela avenida (SLEDGE, 2011, p. 37, grifos nossos).

O narrador guia o olhar do leitor, com o auxílio do recurso periegesis (sublinhado), subindo e descendo em efeito “montanha-russa”, reforçado pelo ritmo irregular da troca de marchas (grifos em itálico), ao longo do tortuoso caminho, dando noção do quão irregular é a topografia da região. O local é então historicamente situado:

– Este é o bairro de Santa Teresa – disse Lota, [...] como você pode ver, já foi um lugar muito rico. Os aristocratas abandonaram a montanha para escapar da febre amarela. Agora, as construções estão decadentes, nas mãos de artistas e ladrões.

Antes que Elizabeth pudesse responder, elas saíram *zunindo*, descendo ainda mais para a confusão insalubre e *fervente* do Rio de Janeiro. As *fumaças*, o *calor*, o *tráfico*, as *buzinas* estridentes – tudo era mais do que confuso. Sem dúvida, os comentários que Lota *gritava* em seu ouvido faziam parte deste ou daquele aspecto da cidade, mas eram *abafados* pelo lamento do motor e pelo *barulho* que vinha de cada quarteirão.

Nessa proximidade tão íntima com Lota, Elizabeth sentiu pungentemente o fato de que não se conheciam (SLEDGE, 2011, p. 37, grifos nossos).

A modalidade sensorial (grifos em itálico) é evocada pela menção ao cheiro das fumaças, ao calor exagerado, à alta velocidade do carro, aos barulhos vindos deste misturados aos do trânsito e ainda à voz e à proximidade física de Lota. A estrangeira, que não estava habituada a tanto apelo simultâneo aos sentidos, sente-se confusa. Uma vez que estava vivenciando o cenário descrito, a corporeidade é também ativada por meio do sentido sensório-motor.

Finalmente, a rua se alargou e Lota caiu fora da órbita do Rio. O vento chicoteava o cabelo de Elizabeth em torno da cabeça, como os *anéis de Medusa* [grifo do autor]. Ainda assim, a estrada permitia um descanso na constante troca de marchas e no roçar na coxa, de modo que, finalmente, ela pode desviar a atenção da mão em seu joelho para o caminho que seguiam (SLEDGE, 2011, p. 38, grifos nossos).

Nos arredores do Rio, um assentamento de casas periclitantes – se é que podiam ser chamadas de casas aquelas choupanas construídas com papelão e engradados, além de outros refugos juntados de qualquer jeito – subia até os muros de uma refinaria de petróleo, outra paisagem infernal de nuvens gasosas que se avantajavam e chamas sulfúricas lançando-as de altas chaminés.

– Não é a visão mais favorável da cidade – gritou Lota – sua entrada ou saída.

Elizabeth concordou. Eram estranhas as coisas que impeliavam Lota a falar. Sempre interessantes, mas impessoais (SLEDGE, 2011, p. 38, grifos nossos).

Com o alargamento da rua, o desconcertante assédio de Lota cessa, mas o vento continua a estimular o tato e a audição. Abrimos um parêntese para constatar que a alusão aos cabelos da personagem “como os anéis de Medusa” pode ser uma referência intramidiática tanto ao suspense provocado pela viagem de carro que dá início ao conto de horror “O caracol de Medusa”<sup>216</sup> (1939), de H. P. Lovecraft e Zealia Bishop, quanto ao manifesto feminista “O riso de Medusa”<sup>217</sup> (1975), de Hélène Cixous. Independentemente da fonte dessa referência intramidiática, no parágrafo seguinte, o foco da atenção da personagem Elizabeth é deslocado das sensações corpóreas para as impressões da paisagem (grifos em itálico), nada bucólica, da saída da cidade. O distanciamento momentâneo auxilia a poeta na formação de suas primeiras impressões acerca de sua exótica anfitriã:

Montanhas saltaram da planície, e elas começaram uma subida íngreme e cheia de curvas. Elizabeth tinha que ficar se virando em seu assento para ver por onde tinham passado. A *variedade* de plantas e árvores era *inacreditável* – as *mangueiras, bananeiras e os mamoeiros* ela já esperava, é claro, mas também havia *milhares de outras das quais não sabia o nome*, inúmeras delas floridas, flores de *todas as cores* e tamanhos, e enormes, *gloriosas árvores* antigas, com *musgos exuberantes*. Sob elas, pequenas barracas de beira de estrada vendiam bebidas, tapetes e bolsas feitos de retalhos de tecidos de cores fortes.

– Olhe isso! – gritou Elizabeth. Elas haviam diminuído bastante a velocidade na estrada sinuosas, de modo que finalmente era possível conversar. – Estão vendendo velhas peças de metal enferrujadas!

– Eles vendem qualquer coisa – observou Lota. – Quase tudo é lixo.

Elizabeth estivera prestes a dizer que achava as gaiolas de passarinho uma graça.

– Mas eu gosto das gaiolas. Comprei uma bem velha pra minha casa. Estou construindo uma casa. Mary te contou?

– Sim, ela disse que você estava completamente obcecada.

– Com certeza! É preciso ser obcecado, senão não tem graça. **Você conhece arquitetura modernista? Le Corbusier? Oscar Niemeyer?** (SLEDGE, 2011, p. 39, grifos nossos).

Como a estrada é muito sinuosa (sublinhado), Lota precisa diminuir a velocidade. Esse diálogo sobre gaiolas de metal enferrujado interrompe a descrição da paisagem tropical (grifos em itálico) e faz Elizabeth perceber que, apesar das aparentes diferenças, as duas podem ter algo em comum.

<sup>216</sup> “Medusa’s Coil” é um conto de terror publicado pela primeira vez na revista *Wierd Tales Magazine*, em janeiro de 1939, sobre um viajante que decide pedir informações em uma mansão em ruínas e lá ouve histórias, em um tom casual mas racista, sobre a colonização do Missouri.

<sup>217</sup> *Le Rire de la Méduse*. Susan McCabe (2005) utiliza o manifesto feminista “O riso de Medusa” escrito por Cixous para investigar o estilo de Elizabeth Bishop como escrita feminina. CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. Paris: L’Arc, 1975.

Lota situa a arquitetura modernista brasileira (grifos em negrito) dentro do cenário internacional: quando explica que “o modernismo pode ter começado na Europa, mas é Brasil puro”, e ao alegar que, apesar da grande influência da corrente francesa após a visita de Le Corbusier, os arquitetos daqui também sofrem influência da organicidade pregada pela corrente norte-americana, pois começam a projetar uma “forma singular de arquitetura brasileira, elegante, sofisticada, orgânica e ligeiramente [louca]”, de modo a mostrar “ao mundo o que é de fato o Brasil” (SLEDGE, 2011, p. 40). Elizabeth, por sua vez, responde o comentário com a pergunta “É isso o que você é?”, seguida da constatação ácida de que ela está “começando a entender a parte da loucura”. O comentário da escritora é, a princípio, ignorado por Lota, que passa a discorrer sobre o arquiteto jovem e promissor que contratou para materializar seu sonho, uma casa que “não se parece com nada do que já foi feito neste país” (SLEDGE, 2011, p. 40). Em uma explanação técnica sobre aspectos construtivos da casa vanguardista, Lota explica que “foram usados quatro materiais: concreto, pedra, vidro e metal. Todos eles são visíveis. Uma construção modernista não esconde a maneira como foi construída, prefere se revelar a você, ofusca os limites entre dentro e fora” (SLEDGE, 2011, p. 40). Elizabeth pilheria que já conheceu “algumas pessoas assim. [Mas] a piada [parece] não atingir Lota”, que, por sua vez, contra-argumenta que “essas pessoas podem ser muito excitantes. Exatamente como a casa” Samambaia (SLEDGE, 2011, p. 40). As duas protagonistas aprendem reciprocamente sobre suas personalidades nesses breves diálogos que entremeiam a descrição do cenário da arquitetura modernista brasileira e as mudanças de paisagem:

A Estrada subiu mais e mais. Réstias de névoas começaram a envolvê-las e logo elas estavam em meio a uma densa cerração. Na proteção do carro, Elizabeth pouco podia ver dos arredores além do rendilhado dos ramos sobre suas cabeças e o anteparo de espessa folhagem dos dois lados da estrada. Teria que escrever uma nota para a srta. Breen<sup>218</sup>: Cheguei às *Verdes Moradas*,<sup>219</sup> exatamente como as imaginamos (SLEDGE, 2011, p. 40, grifos nossos).

O narrador, sob a ótica contemplativa da personagem Elizabeth, continua guiando o leitor para dentro do ambiente (sublinhado) aos moldes das descrições de florestas selvagens, como as de W. H. Hudson, envolto pela “densa cerração”, enquanto “Lota

<sup>218</sup> Personagem do poema “Chegada em Santos” (BISHOP, 2001, p. 136-139). No romance de Sledge, a personagem Elizabeth conhece a Srta. Breen no navio, e, “em seus devaneios”, as duas “imaginavam o mesmo Brasil, as mesmas tapeçarias de florestas verdejantes, as mesmas cores dos pássaros e das flores” (SLEDGE, 2011, p. 14).

<sup>219</sup> Referência ao romance exótico *Green Mansions* (1904), de W. H. Hudson, sobre o encontro de um viajante que foge de Caracas para as florestas da Guiana e lá envolve-se com a nativa Rima.

[prosegue] discorrendo sobre a arquitetura modernista brasileira” (SLEDGE, 2011, p. 40). “Você lê muita poesia?” A pergunta de Elizabeth interrompe Lota, que confirma apreciar a obra dos amigos Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (SLEDGE, 2011, p. 41). Mesmo que o assunto tenha mudado da arquitetura para nomes da poesia brasileira, Elizabeth continua atenta às mudanças sensoriais provocadas pelo trajeto íngreme que irrompe a altitude e é sentida pelos ouvidos.

Ao se dissipar, a cerração se transformara em uma *luminosa e esplendorosa* neblina. O sol começou a *lhe aquecer a pele*. Então, viu que *o nevoeiro não tinha simplesmente se evaporado*, mas que elas [Lota e Elizabeth] tinham *subido acima dele* [de carro], e estavam agora numa altura que *olhavam por cima das nuvens*. *Por toda parte havia picos de montanhas cobertas de vegetação; os vales abaixo se voltavam para os rios de um branco almofadado. Um sentimento de saciedade brotou do peito de Elizabeth, um momento de prazer sufocante* (SLEDGE, 2011, p. 41, grifos nossos).

A descrição da paisagem (grifos em itálico) demonstra como Elizabeth sente-se bem, até demais, (sublinhado) naquele ambiente tropical. Já nas proximidades da cidade de Petrópolis, a poeta continua a observar:

Talhos nas encostas dos morros revelavam a terra de um vermelho profundo, muito da qual tinha se espalhado sobre a estrada, grandes manchas vermelhas, *como se um animal tivesse sido esmagado por um caminhão*. Foram em direção aos morros, onde, por fim, a estrada desapareceu completamente. Pararam na base de um plano inclinado, defronte a uma trilha de lama quase vertical. [...] Lota não hesitou. Saltando entre sulcos e buracos, manobrou o minúsculo carro morro acima, de um pedaço seco para o próximo, como uma pequena corruíra saltando para o alto do tronco de uma árvore.

Lá em cima, alcançaram terreno sólido e nivelado, e Lota estacionou em frente a uma parede de cimento.

– **Venha!** – ela gritou, saltando do carro.

Enquanto Elizabeth se esforçava para sair do assento baixo, Lota já estava ali para pegar o bolo de suas mãos e dizer:

– **Deixa isto** por agora e **venha** (SLEDGE, 2011, p. 42, grifos nossos).

A personagem Lota tira Elizabeth da posição de observadora e a conduz para dentro da construção (grifos em negrito). O narrador relata:

Então, ali estava a **famosa casa**. Introduzida por um plano de concreto que *quase contundi seu nariz*. Lota entrou por um buraco na parede, e Elizabeth seguiu sua anfitriã por uma **série de longos cômodos** de concreto, **cada um se comunicando com o próximo**. Quando pararam, fizeram uma curva de volta para onde tinham começado. Como prometido, **o limite entre interior e exterior se confundia**, impedindo seu reconhecimento. **Parecia não haver qualquer interior** [grifo do autor]. A casa se abria para o céu, e naquele momento **não tinha paredes externas**, apenas **grandes buracos**

**escancarados para o lado externo.** / *Vergalhões finos de aço*, quase *delicados*, se *encaixavam* sobre suas cabeças, e Lota disse que elas logo serviriam de *apoio a um telhado feito de placas de alumínio*. Os vergalhões **lembravam** os ramos de árvores entrelaçados que Elizabeth havia acabado de ver na subida da serra. *Aqui e ali* trabalhavam homenzinhos morenos com chapéus de palha surrados. Um deles carregava pedras em um carrinho de mão, outro as talhava com um cinzel, afixando-as com argamassa em um muro de mais de quatro metros de altura. Vários outros suspendiam os suportes em encaixes feitos no concreto (SLEDGE, 2011, p. 43, grifos e marcação nossos).

As duas personagens estão dentro da cena de ação no início do *tour* pela obra. Com o auxílio do recurso periegeese, a corporeidade e o sentido sensório-motor (marcadores sublinhados) são ativados pelo narrador ao conduzir o leitor em torno e através da construção.

O recurso periegeese é potencializado na primeira metade da passagem (até a palavra “externo”). A combinação das ações tomadas pelas personagens – “introduzida”, “entrou”, “seguiu”, “pararam”, “fizeram uma curva em volta” (sublinhados) – e características da construção – “série de longos cômodos”, “um se comunicando com o próximo”, “o limite entre interior e exterior se confundia”, “parecia não haver nenhum interior”, “não tinha paredes externas”, “buracos escancarados para o lado externo” (grifos em negrito) – promovem a integração dentro-fora/interior-exterior. Já a corporeidade e o sentido sensório-motor são destacados pela intensidade com que Elizabeth está fisicamente inserida no enquadramento – ela quase colide com uma das paredes e quebra o nariz – e pela maneira como Lota entra na casa – “por um buraco na parede” (grifos em itálico). O narrador guia o leitor pela obra sob o ponto de vista de Elizabeth, que, por sua vez, é guiada por Lota. O autor brinca assim com as noções de perspectiva, seja técnicas, seja literárias. A personagem Elizabeth, cuja focalização é tomada pelo narrador, percebe, pelo interior da cena enquadrada, que o dentro e o fora se misturam. Essa integração do “*interior*” – palavra marcada em itálico no romance – com o exterior é um dos objetivos da arquitetura modernista. Logo, esse pequeno trecho da passagem, que inicia com as personagens percorrendo a edificação, pode ser lido como uma éfrase arquitetônica do tipo performativa.

Na segunda metade do trecho (a partir da palavra “vergalhões” destacada em caixa), o narrador destaca que “os vergalhões [lembram] os ramos de árvores entrelaçados”. Isso é, os elementos de sustentação do telhado remetem a uma forma da natureza, outro preceito do movimento. Neste trecho, o autor Sledge faz entender que a casa fora coberta com telhas de alumínio desde a construção, apesar de, conforme mencionado anteriormente, essa solução ter sido empregada somente após o sapê usado originalmente ter apodrecido. Elizabeth, agora posicionada do lado de fora da encenação dos “homenzinhos morenos”,

distrai-se com essas formas da estrutura do telhado e começa a prestar atenção nesses trabalhadores e no serviço por eles executado (expressões sublinhadas), como se estivesse assistindo a uma performance teatral. Esse trecho mais “contemplativo” é interrompido pela explicação de Lota:

– Minha casa é a **primeira no Brasil a incorporar este estilo de telhado** – explicou Lota. – **Os pedreiros acham que sou louca. Nunca viram nada parecido.** Claro que não viram, é revolucionário. Se deixo de vigiá-los por um minuto, fazem as coisas a sua maneira, com a mesma frequência com que digo o oposto. Então, ficam furiosos quando tenho que gritar com eles para que ponham abaixo o que fizeram e recomeçam. *Passamos o dia todo gritando uns com os outros.*

Ela [Lota] riu ao contar isso, como se o processo de alteração e desconstrução fosse outro aspecto de trabalho que lhe agradasse profundamente. Como que para exemplificar o que acabara de dizer, Lota aproximou-se do mestre de obras e em poucos momentos sua voz começou a subir, enquanto *um grupo de homens olhava para o chão sem expressão, sacudindo a cabeça*. A certa altura, particularmente estridente, houve uma objeção em coro dos homens. Lota imediatamente os interrompeu (SLEDGE, 2011, p. 43, grifos nossos).

A modalidade semiótica, segundo Elleström, diz respeito à comunicação durante as etapas do processo arquitetônico. No romance de Sledge essa comunicação entre as partes não é tão bem-sucedida (grifos em negrito) quanto no romance de Oliveira, em que Lota desempenha com sucesso o papel de mediadora, como veremos na próxima seção. Nesse trecho, de modo a evitar participar da discussão entre Lota (posicionamento expresso por expressões sublinhadas), o mestre de obras e o “grupo de homens que olhava para o chão sem expressão, sacudindo a cabeça” (grifos em itálico), a personagem Elizabeth, que compreende a frustração dos operários,

[...] afastou-se da discussão e saiu por um dos enormes buracos da parede. A casa era estranha, era preciso se acostumar com ela. Simpatizou com os operários. Ela também nunca tinha visto nada parecido. Era ao mesmo *ao mesmo tempo sólida e leve, séria e alegre, como a própria Lota*. **Apertou os olhos e imaginou o que ela [Lota] havia descrito – uma casa revestida de vidro, uma caixa de joias de vidro na encosta, convidando a natureza a entrar por todos os lados – e teve uma visão de quão imensamente linda ela seria.** / Da laje de concreto onde Elizabeth estava, a vista era apenas a mais recente de uma série de paisagens de tirar o fôlego. Um vale verde esplendoroso estendia-se a sua frente, com montanhas recobertas de mata subindo pelo outro lado. Detrás da casa, uma parede perpendicular de granito negro subia verticalmente por no mínimo trezentos metros, como algo saído de Edgar Rice Burroughs. Quase que se esperava que um pterodátilo deslizesse pela lateral do rochedo. Longos veios corriam verticalmente pela pedra negra, como rastros de lesmas gigantes, enquanto *nuvens caíam em cascata* por sobre a borda, criando uma *cachoeira de névoa que constantemente evaporava* e se regenerava. O sol queimava em sua pele e

sobre sua cabeça, mas antes que se desse conta, uma *nuvenzinha passou por cima e resfriou o ar*, aliviando qualquer desconforto. Lota estava construindo uma casa no paraíso (SLEDGE, 2011, p. 43-44, grifos e marcação nossos).

Após sair fisicamente da cena enquadrada “por um dos enormes buracos da parede”, Elizabeth lembra que Lota “havia descrito” que a casa seria “revestida de vidro, uma caixa de joias de vidro na encosta, convidando a natureza a entrar por todos os lados” (grifos em negrito e sublinhados). Nesse momento, a enargia é desencadeada na mente da personagem através da descrição verbal daquilo que Lota imagina que viria a ser a casa um dia (grifos em negrito). Elizabeth tem “uma visão de quão imensamente linda [a casa] seria” (SLEDGE, 2011, p. 44), ou seja, em vez de interagir com a construção, a poeta prefere reviver o que está em sua memória, como que em uma éfrase de segundo grau, ou seja, a éfrase que se dá na mente do leitor é amalgamada com a éfrase que se dá na mente da personagem.

Em seguida, o narrador estabelece o local exato de onde Elizabeth observa a casa, “da laje de concreto”, aos moldes do poema “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”), e continua a éfrase, fazendo agora presente a paisagem natural em que a casa está inserida, em detrimento da casa propriamente dita. Muito provavelmente, o público-alvo norte-americano desconhece a vegetação típica da floresta atlântica que envolve a casa. Consequentemente, a estranha referência a Edgar Rice Burroughs<sup>220</sup> parece-nos um recurso utilizado pelo autor para auxiliar a visualização de um meio ambiente selvagem, a fim de tentar desencadear o almejado efeito de enargia. O narrador ainda faz uma inusitada menção a um tipo específico de dinossauro. Mas após essas referências que, para nós, brasileiros, podem soar como inadequadas, o narrador faz uma série de referências intratextuais ao poema – “nuvens caíam em cascata”, “cachoeira de névoa que constantemente evaporava”, “nuvenzinha passou por cima e resfriou o ar” (grifos em itálico) –, que, por sua vez, faz parte da bagagem cultural do leitor-modelo de *A arte de perder*.

Em suma, nessa longa sequência, após descrever o cenário da paisagem tropical, as personagens interagem com a construção com auxílio do recurso periegesis. Essa interação é intercalada por trechos contemplativos, sob a ótica de Elizabeth, e interrupções, por parte de Lota. Até o momento em que se desloca para o lado externo da construção, ainda que sinta os efeitos climáticos provocados pelo sol, que queima “em sua pele”, ou pela nuvem, que “resfriou o ar”, Elizabeth deixa de interagir com o meio e passa a observar a paisagem natural. Essa mudança de ponto de vista, de dentro para fora da cena enquadrada, faz com que a

<sup>220</sup> O escritor norte-americano Edgar Rice Burroughs é o criador da personagem Tarzan.

écfrase arquitetônica da casa Samambaia deixe de ser performativa, que se dá na mente do leitor, e torne-se do tipo contemplativa, que espelha o que se passa na mente da personagem.

Em um dos raros momentos em que o narrador focaliza uma écfrase sob a ótica de Lota, a casa é rerepresentada como um fracasso.<sup>221</sup> Lota comenta que

*tinha sonhado com uma casa que mostrasse suas costuras, virada do avesso, para revelar que o modo como fora construída – **exatamente aquilo que a maioria dos arquitetos procurava esconder** – podia ser um dado de beleza por si só. Sem segredos escondidos por detrás das paredes, sem recorrer a truques, tudo transparente. Uma casa que mostrasse exatamente como fora erigida e que, ao mesmo tempo, fosse de tirar o fôlego (SLEDGE, 2011, p. 164, grifos nossos).*

Apesar do tom negativista da passagem, a casa é um dos marcos da arquitetura brasileira exatamente devido a todas essas características, que revelam “o modo como fora construída [...] sem segredos escondidos [...] tudo transparente” (SLEDGE, 2011, p. 164). Nessa écfrase arquitetônica do tipo contemplativa, por meio do uso dos verbos “tinha”, “mostrasse”, “podia”, “fosse” (sublinhados) e da expressão “exatamente aquilo que a maioria [...] procurava esconder” (grifo em negrito), a personagem Lota demonstra pesar por não ter alcançado a almejada transparência (grifos em itálico), como se a verdade que buscava pudesse refletir também sua vontade de revelar seu relacionamento afetivo para o mundo, sem omissões ou segredos.

A casa é ainda rerepresentada verbalmente sob o ponto de vista de Elizabeth em mais dois breves trechos ecfásticos:

*Elizabeth ficou um tempo deitada, olhando para fora da janela enquanto o sol surgia e uma suave luz amarela filtrava-se pelo vale. A *janela* também emoldurava a principal estrutura da casa, onde, através do vidro, ela podia ver Maria varrendo. Era isso o que acontecia na casa de Lota, **nada era escondido**, não havia falsas aparências. O que se via era o que se tinha. Não era *corrompido* [grifo do autor]. Ela adorava aquela visão com todo o seu ser (SLEDGE, 2011, p. 150, grifos nossos).*

No primeiro trecho, a janela limita e enquadra o interior e o exterior, que se confundem. Mas essa confusão não incomoda a personagem, que aprecia “com todo o seu ser” por meio do sentido da visão (sublinhado). A transparência daquele sítio arquitetônico não “corrompido”, onde “nada era escondido” (grifo em negrito), acolhia seu ser sem ressalvas. Deitada em sua cama, Elizabeth observa atentamente a maneira como a estrutura da janela emoldura o vale gradualmente iluminado pelo sol, que, por sua vez, destaca a figura da

<sup>221</sup> Tal fracasso não é mencionado nos produtos brasileiros aqui investigados e muito menos nos registros históricos pesquisados, em que Lota é representada como uma figura batalhadora e vitoriosa.

criada Maria (grifos em itálico). Ou seja, vários planos são abrangidos pelo campo de visão da personagem nessa éfrase arquitetônica do tipo contemplativa.

A casa que Lota construía era tão deslumbrante que Elizabeth podia vagar por seus cômodos, olhando e suspirando, *como se* estivesse apaixonada. **Cada detalhe arquitetônico dialogava com a natureza** – as janelas que atraíam a luz de todos os ângulos, as paredes de pedras cobertas de líquens, os animais selvagens que passavam por aqueles cômodos com tanta liberdade quanto seus moradores humanos. Como é que ela chegara à conclusão de que deveriam deixar aquela casa, que consumira metade de sua vida para ficar pronta, tão cedo? Dez anos haviam passado rápido demais. [...] depois que a casa ficou pronta, ela mal parecia reparar nisso. *Agora era o parque, o parque, nada além do parque* (SLEDGE, 2011, p. 210, grifos nossos).

Neste segundo trecho, a poeta não se conforma em se mudar daquele lugar “deslumbrante” (sublinhado) e deixa transparecer indícios de irritação com a dedicação excessiva de Lota ao Parque do Flamengo (expressões em itálico). “Olhando e suspirando”, Elizabeth vagueia pelos cômodos da casa (sublinhado) e convive harmoniosamente com os animais selvagens que transitam pelo sítio “arquitetônico [que dialoga] com a natureza”. No entanto, a conclusão da obra faz Lota perder o interesse nos contrastes provocados pela casa Samambaia.

Em *A arte de perder*, a integração entre o interior-exterior e obra edificada-natureza, característica do estilo orgânico da arquitetura modernista, é revelada por éfrases arquitetônicas. Tais passagens são focalizadas tanto por Elizabeth quanto por Lota e revezam-se, respectivamente, entre o tipo contemplativo e o performativo.

Antes de seguir para a análise do romance de Carmen Oliveira, abrimos um parêntese para investigar três breves trechos não efrásticos em que as especificidades da arquitetura são transmediadas por aspectos qualificativos<sup>222</sup> operacionais (de cunho técnico), incluindo aí a dicotomia forma-função e a *affordance*, característica que diz respeito ao potencial sugerido pela forma apresentada por determinado objeto. Eis o primeiro:

Em particular, Lota sempre soubera que a casa fracassara. No dia da festa de comemoração da finalização do telhado, elas **tentaram acender** a lenha da lareira, e toda a casa imediatamente se encheu de fumaça. Os pedreiros tinham murado a chaminé com tijolos para impedir que a chuva entrasse. Eram tão ignorantes, nunca tinham visto uma chaminé! Ainda estava faltando metade das portas e janelas, o chão estava inacabado, não passava de pura pedra. Durante meses, a lareira ficou sem uso, mas ela não tinha energia para tentar uma correção cosmética para os problemas que suspeitava ser de essência. Uma noite, ela e Elizabeth fizeram um fogo no

<sup>222</sup> Os aspectos qualificativos, contextuais e operacionais, de acordo com a proposta de Lars Elleström (2010), são apresentados na seção “Especificidades da mídia arquitetura”, no terceiro capítulo desta tese.

chão de *concreto* e grelharam seu jantar sobre ele, como neandertais em uma caverna (SLEDGE, 2011, p. 164, grifos nossos).

A modalidade material é expressa (a) pelas partes da casa, pelos elementos construtivos – “telhado”, “lareira”, “chaminé”, “portas”, “janelas”, “chão” (sublinhados)– e pelos materiais utilizados – a “lenha”, os “tijolos”, a “pedra”, o “concreto” (grifos em itálico). A modalidade sensorial é evocada (b) pela fumaça (grifo em itálico sublinhado) que afeta o olfato e a visão, e pelo frio proveniente do chão inacabado, que pede o calor da lareira, principalmente em dias de chuva (grifo em itálico sublinhado). Os aspectos qualificativos contextuais (aqueles de cunho histórico, cultural e social) afetam os operacionais (características estéticas e comunicativas da obra) quando (c) os responsáveis pela execução da lareira, habituados a soluções construtivas adequadas ao clima tropical, desconhecem o uso e a função de tal elemento construtivo (grifo em negrito). Ou seja, de acordo com o romance de Sledge, o insucesso da casa é uma combinação malsucedida dos aspectos qualificativos dos materiais utilizados com as intempéries, o que afeta os sentidos da protagonista, que, em vez de ter orgulho da casa ultramoderna, sente-se como uma neandertal “em uma caverna”.

O segundo trecho acontece dois anos depois da chegada de Elizabeth, que ainda se queixa dos barulhos provocados pela obra interminável. As duas protagonistas vivem “em um canteiro de obras. Algazarra de manhã até a noite, um sem-fim de martelar, bater, lixar, explodir e gritar” (SLEDGE, 2011, p. 133). Lota supervisiona explosões de dinamites na encosta em granito para a construção de uma nova ala que “se tornaria o refúgio privado das duas, separado do resto [...]. Um dia, eles [experimentam] uma campanha nova: *ding dong ding dong ding dong ding dong*; até que o barulho [fica] dentro da” cabeça de Elizabeth, que se pergunta: “Por que uma campanha, se não [há uma] porta?” (SLEDGE, 2011, p. 134). O questionamento da personagem evidencia umas das problemáticas causadas pela adequação de uso e função de antigos hábitos construtivos à nova estética modernista.

No terceiro e último trecho, o narrador argumenta que “embora longe de estar pronta” e com soluções duvidosas como o “tremendo barulho” causado pela chuva nas telhas de alumínio, “a casa tinha ganhado um prêmio internacional de arquitetura”. Desse modo, a casa tornou-se ponto turístico para “arquitetos e estudantes chegando para visitas inesperadas [em ônibus repletos]” (SLEDGE, 2011, p. 139-140). Essas passagens não apresentam características suficientes para serem lidas como éfrases arquitetônicas, mas, sem dúvida, evidenciam a importância de seus aspectos qualificativos operacionais. Por um lado, o caráter experimental das construções edificadas, de acordo com os preceitos da arquitetura modernista, contribuiu para o avanço das tecnologias construtivas, mas, por outro, a

dicotomia forma-função provoca muitos problemas para os usuários, como esses abordados por *A arte de perder*.

#### Samambaia em forma de romance II: *Flores raras e banalíssimas*

Assim como em *A arte de perder* (2010), o enredo do romance *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop* (1995) apresenta o episódio em que Lota guia seu Jaguar pela serra de Petrópolis, conduzindo Bishop do Rio de Janeiro até a casa Samambaia. Durante o percurso, a poeta “não sabia como proceder” (OLIVEIRA, 1995, p. 15) em relação aos modos afáveis (demais) da motorista, que a fitava diretamente dentro dos olhos e provocava contato físico. A trajetória é narrada sob o ponto de vista de Bishop, que comenta o modo como Lota “arrancou e [as duas] saíram avoando” serra acima “em meio a um cenário deslumbrante”. A poeta “queria parar, saltar do carro” durante todo o percurso até Petrópolis, “uma cidadezinha encantadora”, com suas “ruas formadas por casarões solenes, com jardins bem cuidados ornados de hortênsias”. O narrador usa as expressões adverbiais “de repente” e “subitamente” a fim de enfatizar o caráter inesperado do percurso exótico, que passa “por uma estrada estreita e esburacada”. Enquanto faz “malabarismos para se esquivar de pedras e buracos”, Lota conversa normalmente:

– Isto aqui vai melhorar. – **Vupt.** – Recebi as terras de Samambaia de herança de minha mãe, há uns dez anos. Primeiro foi o inventário, muito demorado, tive que repartir tudo em partes milimetricamente iguais com minha irmã. Depois resolvi fazer um loteamento de alta classe. O processo de desmembramento também é interminável, envolve uma papelada dos diabos. Somente agora pude começar as obras da casa. Mais tarde vou tratar dessa estrada. – E **vupt** (OLIVEIRA, 1995, p. 15-16, grifos nossos).

A fala de Lota revela sua confortável situação econômica para a personagem recém-chegada ao Brasil. A velocidade com que ela percorre as curvas da subida da serra – o que não incomoda Bishop, que está deslumbrada com a exuberância da vegetação – é enfatizada pela onomatopeia “vupt” (grifos em negrito). Ao chegar ao destino, a poeta ergue a cabeça para admirar aquele “lugar incrível. À distância, as montanhas azuladas. Em torno, a mata. À frente, poderosa, uma enorme rocha de granito” (OLIVEIRA, 1995, p. 16). Ao chegar à construção da casa, ela vê

dois homens seminus [...] encarapitados no topo de uma parede.

Conduzida por Lota, Bishop percorreu a obra de cabo a rabo, pisando no chão de cimento fartamente decorado por patas de cachorro. Aqui vai ser isso, ali vai ser aquilo, ia dizendo Lota, entusiasmada. Um *suave toque no braço* significava que estava na hora de Bishop continuar andando. Lota contava como tinha **planejado** aquela casa, com *alguém cujo nome Bishop*

*não entendeu*. A americana, num *atordimento*, entendia *vagamente* que **ali se ergueria uma casa sem paredes**, ou então se tratava de **um corredor em torno do qual haveria uma casa** (OLIVEIRA, 1995, p. 16-22, grifos nossos).

Além das novidades próprias de quem chega a outro continente, o fato de ser conduzida (expressões sublinhadas) pela “obra de cabo a rabo” provoca na escritora um estranhamento (grifos em itálico) em relação aos detalhes construtivos (grifos em negrito) que vão sendo percebidos aqui e ali – o “chão de cimento fartamente decorado por patas de cachorro” – e se misturam com o jeito envolvente de Lota, cujo “suave toque no braço significava que estava na hora de Bishop continuar andando”. A seção<sup>223</sup> de elementos paratextuais composta por fotografias e caricaturas que interrompe o trecho fornece informações acerca da forte personalidade de Lota, que é gradualmente revelada, sob o ponto de vista da poeta, durante o *tour* pelo sítio da Alcobacinha, local onde está sendo construída a casa Samambaia.

O trecho evidencia dois importantes aspectos técnicos referentes ao processo arquitetônico: o primeiro diz respeito à concepção da obra e à elaboração do projeto: foi Lota quem concebeu a ideia da casa, mas quem a projetou foi “alguém cujo nome Bishop não entendeu”, e quem está executando a obra são trabalhadores “seminus [...] encarapitados no topo de uma parede” (OLIVEIRA, 1995, p. 16). O outro aspecto diz respeito ao entendimento entre as partes, que é fator relevante no aspecto semiótico de todo o processo arquitetônico. A falha na comunicação entre a visitante e a guia, devido ao idioma ou ao atordimento de Bishop, sugere ao leitor o potencial do que poderia vir a ser aquela construção: uma “casa sem paredes” ou “corredor em torno do qual haveria uma casa”. Essa passagem, que demanda um certo conhecimento das condições nas quais a casa foi projetada, demonstra que o uso do recurso periegesis, aliado ao preenchimento de tais lacunas, pode justapor dois tipos de éfrase arquitetônica: a performativa e a técnica, aquela atribuída a um leitor informado.

A partir desse momento, tanto na éfrase quanto no relacionamento que começa a surgir, a poeta passa a ser conduzida por Lota:

[...] Uma trilha levava até a cachoeira. Bishop lamentava não ter trazido a agenda. **Ia arrolando tudo mentalmente**, a *variedade* de cores que encontrava: verde-escuro, verde-azulado, oliva, púrpura, ferrugem, amarelo, outro amarelo, vermelho sangue, branco-esverdeado. *Ouvia* o trepidar oculto da cachoeira.

Lota ia guiando.

<sup>223</sup> Ao todo, cinco páginas, contendo fotografias, caricaturas e notas (OLIVEIRA, 1995, p. 17-21).

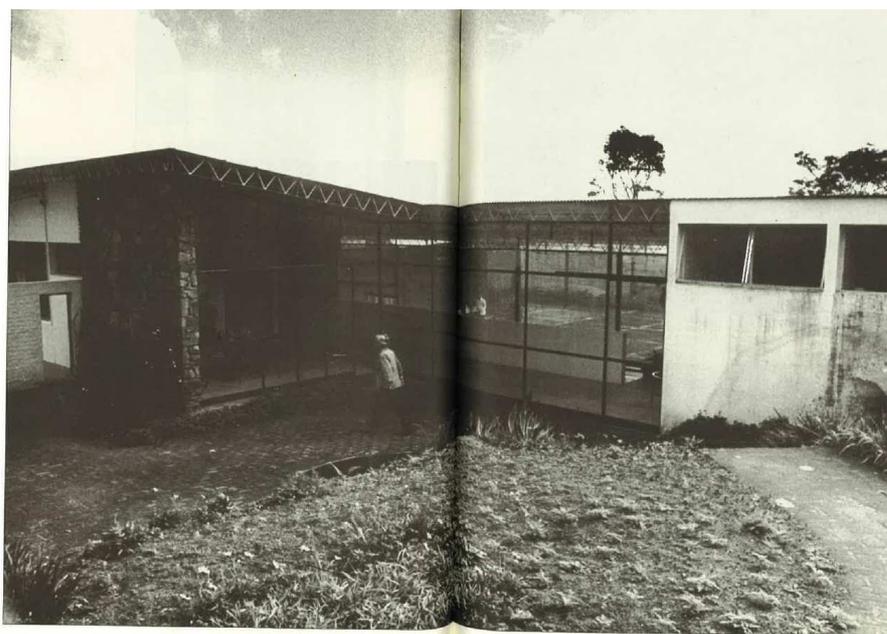
– Cuidado aí: espinho! – Dava a mão a Bishop, ajudando-a a contornar uma pedra ou a escorregar pelo limo de outra.

Quando chegaram à cachoeira, Bishop reparou no contato alegre daquela massa d’água com outros organismos vivos, avencas, bromélias, musgos.

– A água que consumimos é captada aqui – interveio o espírito prático de Lota. – A corrente vai seguindo adiante e passa lá perto de casa. Venha, vou lhe mostrar. (OLIVEIRA, 1995, p. 22, grifos nossos).

Guiada (expressões sublinhadas) pelo olhar prático de Lota, a personagem Bishop memoriza (grifo em negrito) a paisagem multicolor que irá inspirar o poema “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”), parcialmente reproduzido nas páginas 87 e 94 do romance de Oliveira. A relação intratextual entre o poema e o romance é aqui marcada pelo verbo “ouvia” (em itálico) que evoca o sentido da audição devido ao barulho da cachoeira e pela menção ao limo na pedra e outros “organismos vivos”, tais como avencas (planta muito semelhante e às vezes confundida com samambaias), bromélias e musgos. Como no poema, a umidade causada pela ação das intempéries e da vegetação sobre a construção é evocada em um breve trecho, em que o narrador fala que “os mofos da premiada casa continuavam a atuar sobre a árvore brônquica da frágil americana, [que] tinha longas crises de asma” (OLIVEIRA, 1995, p. 69). A foto da “casa aberta” e sua respectiva legenda (FIGURA 38) – “Lota, Bishop (no interior), uma nuvem particular e uma parede inteira para o mapa do bolor” (notar o borrão no canto inferior direito da parede clara abaixo das janelas) – auxiliam a construção do conhecimento do leitor e suplementam os trechos ecfrásticos.

Figura 38 – Reprodução de fotografia da casa Samambaia



Casa aberta. Lota, Bishop (no interior), uma nuvem particular e uma parede inteira para o mapa do bolor

Confortável naquele inusitado ambiente acolhedor, “Bishop não falava mais em voltar para o Leme. Simplesmente ia ficando” (OLIVEIRA, 1995, p. 25). Essa constatação feita pela personagem Mary é seguida da narração das circunstâncias históricas, culturais e sociais em que a casa foi concebida:

*Como a maioria das mulheres de classe alta de sua geração, Maria Carlota Costallat de Macedo Soares tinha tido preceptoras e estudado na Europa, mas não tinha cursado a universidade. No entanto, **sabia tudo de arquitetura**. Sua **biblioteca sobre o assunto era exemplar**. Acompanhara de perto o trabalho dos jovens arquitetos de vanguarda na construção do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Era *amiga* dos mais respeitados arquitetos brasileiros (OLIVEIRA, 1995, p. 25-26, grifos nossos).*

Como o Ministério da Educação no Rio de Janeiro foi projetado pelo arquiteto Lúcio Costa e teve consultoria de Le Corbusier, fica implícita a consistência da formação da protagonista Lota, apesar de ela não ter cursado formalmente o nível superior. Os chamados “jovens arquitetos de vanguarda” são os renomados Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e ainda Oscar Niemeyer, considerado o maior arquiteto brasileiro de todos os tempos. O trecho deixa claro que, apesar de ser culta (grifos em negrito) e bem-relacionada (expressões sublinhadas) e de ter recursos financeiros, o simples fato de ser mulher (grifos em itálico) não garantiu a Lota as mesmas oportunidades profissionais de seus respeitados amigos. Mary continua:

*Foi a um deles, Sérgio Bernardes, que Lota recorreu para concretizar seu projeto de casa. Queria pousar um objeto retilíneo e enxuto no meio das formas ornadas e sinuosas da natureza. Ali coexistiriam a rigidez do ferro e o quebradiço do vidro, o polido do artefato e o tosco das pedras do rio. Diferentes texturas, volumes e planos colocariam o observador sempre diante de ângulos imprevistos, animando-o, por causa da beleza, a aceitar o que transgredia o padronizado. Aquela **casa resumia as ideias apaixonadas de Lota sobre arquitetura moderna**. Acontece que **Sérgio também tinha suas próprias ideias apaixonadas sobre arquitetura moderna**. Resultado: intenso fogueirão quando os dois se sentavam para debater o projeto. **Ele era o bacharel** em arquitetura, mas **ela era Lota de Macedo Soares** (OLIVEIRA, 1995, p. 25, grifos nossos).*

Esse discurso mais técnico e menos poético exhibe os aspectos qualificativos operacionais. O trecho explora também a função mental da arquitetura, ao explicitar o confronto (grifos em negrito) entre a vontade do cliente, Lota, e as “ideias apaixonadas” do autor do projeto de arquitetura, o arquiteto Sérgio (Bernardes), o que exemplifica a modalidade semiótica, segundo Elleström.

Os preceitos da arquitetura modernista são tratados nessa passagem através de elementos, provavelmente pouco óbvios para um leigo, tais como a dicotomia artesanal *versus*

natural; os novos materiais – ferro e vidro; a perspectiva ao colocar “o observador diante de ângulos imprevistos”. E também pelas expressões (sublinhadas) que agem como modelos picturais, de acordo com a proposta de Yacobi,<sup>224</sup> ao evocar as duas correntes internacionais da arquitetura modernista: a proposta de Le Corbusier, em que a arquitetura é entendida como uma “máquina de viver”, e a de Frank Lloyd Wright, em prol de uma arquitetura orgânica. A expressão “pousar um objeto retilíneo” remete à primeira, e “formas ornadas e sinuosas da natureza”, à segunda corrente. A inserção de elementos que demandam um conhecimento prévio por parte do leitor não costuma ser gratuita. Tais elementos são evocados de modo a serem “ouvidos” pelos olhos da mente. Assim, ainda que a casa não seja detalhadamente descrita aos moldes das éfrases do romance *A arte de perder*, a enargia poderá provavelmente ser desencadeada nessa éfrase arquitetônica, do tipo técnica, por alguém com conhecimento prévio, seja ele arquiteto ou não.

O narrador continua utilizando a voz da personagem Mary para esclarecer que

Lota não se limitava à prancheta. Tinha construído ela mesma sua primeira casa em Samambaia, projeto do amigo Carlos Leão. Depois pagou os honorários do advogado que cuidou da legalização do loteamento *construindo a casa dele*. Aquelas duas casas eram cheias de **soluções criativas e inesperadas**, que **levavam a assinatura de Lota**” (OLIVEIRA, 1995, p. 26, grifos nossos).

Isto é, além de interferir nos projetos, Lota “tinha construído ela mesma sua primeira casa em Samambaia, projeto do amigo Carlos Leão”,<sup>225</sup> (expressões sublinhadas) e também a de seu advogado, fato pouco usual dentro de um processo arquitetônico tradicional no Brasil para uma casa desse porte, em que, geralmente, o proprietário contrata mão de obra especializada para a execução da obra. O crédito da autoria do projeto da primeira casa de Lota é devidamente dado ao arquiteto Carlos Leão, no entanto, a focalização de Mary, uma personagem secundária, pontua a relevância dada ao papel exercido pela protagonista Lota no processo arquitetônico em que atua não somente como cliente, mas também como idealizadora, mediadora e executora (grifo em negrito).

A título ilustrativo e complementar, vale a menção de que no capítulo seguinte Lota explica a Bishop que os pedreiros “reclamaram que a casa é muito desconforme para os padrões estéticos deles. Pedras manchadas, tijolos a vista, telhado inventado demais” (OLIVEIRA, 1995, p. 29). Em uma típica negociação entre as partes – cliente, arquiteto,

<sup>224</sup> Para modelos picturais, ver capítulo 1, seção “Categorizações”, “Formas negligenciadas de éfrase, segundo Tamar Yacobi”, p. 35-38.

<sup>225</sup> O arquiteto Carlos Leão era amigo pessoal de Lota e foi quem desenhou as caricaturas que, provavelmente, dão nome ao romance. Ver Figura 36.

construtores – que acontece durante qualquer processo arquitetônico, os trabalhadores tentam argumentar que aquele telhado “é um nunca acabar de barras e zigue-zague e que não iam se matar de trabalhar colocando tantos enfeites sem quê, nem prá quê” (OLIVEIRA, 1995, p. 29). Lota, exercendo o papel de mediadora, diz a eles que “estava fazendo uma casa para o carnaval e eles aceitaram” (OLIVEIRA, 1995, p. 29). Não vamos entrar no mérito do modo como as soluções definidas pelo arquiteto no projeto executivo, aqui considerado uma submídia, são julgadas pelos executores da obra, no caso, os pedreiros. O que nos interessa no trecho é o fato de que, de modo mais enfático que no romance *A arte de perder*, as etapas do processo arquitetônico e suas respectivas características intrínsecas são recorrentemente exploradas pela autora do romance.

O trecho que sucede a sequência focalizada por Mary favorece uma percepção, mais poética do que técnica, da construção. O narrador, agora sob a ótica de Bishop, enquadra a éfrase com o verbo “olhar” (grifos em negrito):

Naquela manhã, Bishop **olhava** Lota movimentar-se de um lado para outro, orientando a colocação das *treliças* do *telhado*. Para desespero dos dois pedreiros, aquele telhado não tinha *ripas* nem *telhas de barro*, como convém a qualquer telhado. Era uma maluqueira feita de *placas de alumínio*, sustentadas por *vigas metálicas*.

Como a obra era caríssima, Lota tinha decidido construir os elementos arquitetônicos mais audaciosos posteriormente, e terminar primeiro um núcleo básico com *quarto*, *sala*, *banheiro* e *cozinha*. As *paredes* já estavam de pé. Agora era cobri-las, o que conseguiria tão logo promovesse a conversão de sua indisposta dupla de auxiliares.

Bishop não se cansava de **olhar**, era bonito uma pessoa sonhar e construir sua própria casa (OLIVEIRA, 1995, p. 26, grifos nossos).

O léxico técnico é simples: substantivos – “treliças”, “telhado”, “ripas”, “telhas de barro”, “placas de alumínio”, “vigas metálicas”, “paredes”, “quarto”, “sala”, “banheiro” e “cozinha” (grifos em itálico) – e verbos relacionados com construção – “orientar a colocação”, “sustentar”, “construir” e “cobrir” (sublinhado) – reforçam a materialidade concreta da arquitetura. Mas a materialidade virtual também está presente, pois a pessoa que concebeu a ideia da casa, Lota, é aquela que está literalmente colocando a moradia de pé. A tridimensionalidade é marcada pelo volume da edificação através do telhado que está prestes a ser colocado em cima das paredes já construídas. Assim como em *A arte de perder*, a personagem Bishop observa a cena descrita pela éfrase, do tipo contemplativa, *como se* estivesse em uma galeria, observando uma obra de arte, ou em um teatro, assistindo a uma performance encenada por Lota e pelos dois trabalhadores inseridos dentro do espaço arquitetônico *como se* fosse um cenário.

Como a obra da casa Samambaia dura vários anos, Lota desdobra-se para manter Bishop por perto e anuncia a construção de um estúdio que seria “um cantinho só dela, para ela ficar fazendo poesia”. A percepção que as duas protagonistas têm do projeto que está sendo elaborado faz com que o narrador alterne a perspectiva de quem lidera a éfrase. A explanação inicia sob o ponto de vista da “arquiteta”, que “já tinha até escolhido o lugar: ia ser de frente para o riacho, de forma que poderia ficar ouvindo o barulhinho da água correndo. Mas de costas para a casa, para Bishop não se distrair com o que estivesse acontecendo por lá” (OLIVEIRA, 1995, p. 38). A focalização é alternada quando

atônita, Bishop **via** as *mãos mágicas* de Lota *desenhando a planta* do estúdio. A sala com uma janela de correr, o banheiro, a estufa, a cozinha, uma *poltrona bem confortável*. Bishop ficaria totalmente independente. Hum? O chão vai ser de tijolo de barro, fica ótimo. As paredes, caiadas. Quando **olhar** pela janela, vai **ver** *o riacho passando e todas aquelas árvores*. Que tal? Você vai ter serenidade para **escrever**.

Bishop **escutava** em *silêncio*. Os *olhos inchados ardiam*. As mãos de Lota segurando a sua a *confortavam* (OLIVEIRA, 1995, p. 38, grifos nossos).

O trecho apela para os sentidos da personagem poeta tanto no momento presente quanto na projeção mental do que o estúdio iria proporcionar-lhe no futuro: (a) a visão (grifos em negrito) prazerosa das “mãos mágicas de Lota desenhando a planta do estúdio” aliada à imagem mental do “riacho passando e todas aquelas árvores”, que virá a ter através da janela, contrastando com o ardor que está sentindo em seus “olhos inchados”, resquício da reação alérgica que teve ao caju (grifos em itálico); (b) o “barulhinho da água correndo”, que escutará no futuro, contrastando com o “silêncio” do momento em que ouve a proposta de Lota; (c) o conforto das mãos de Lota segurando as dela naquele momento e o conforto a ser oferecido pela poltrona no futuro.

Essa passagem, que é para nós uma éfrase arquitetônica do tipo contemplativa, verbaliza a destreza da autora em guiar o olhar da poeta durante a demonstração da elaboração de etapas iniciais do processo arquitetônico: o programa do escritório, com banheiro, estufa e cozinha; a definição da implantação da construção no terreno – de costas para a casa com vista para a mata à frente do riacho –; os aspectos construtivos – tijolo de barro no chão, paredes caiadas, janela de correr – (termos sublinhados); e a definição do *layout* de mobiliário, que terá uma “poltrona bem confortável”.

Todos os detalhes pensados na concepção do estúdio de Bishop visam a proporcionar uma (falsa) independência para que a poeta possa produzir e assim manter-se serena e sóbria. A poeta, que sofre de alcoolismo, é capaz de ficar menos suscetível ao álcool

sempre que consegue envolver-se por inteiro na escrita. “Colocando pedra sobre pedra, Lota ergueu do nada o prometido estúdio de Bishop” (OLIVEIRA, 1995, p. 62), que, por sua vez, deixa fluir as futuras possibilidades proporcionadas pelo momento presente.

Uma vez que a poeta instala-se na moradia e na vida de Lota, elas vivem um momento de harmonia em que “partilhavam uma felicidade robusta, quase não desciam [para o Rio de Janeiro], quedavam-se naquela casa em construção no meio das nuvens” (OLIVEIRA, 1995, p. 56). No romance *Flores raras e banalíssimas*, o narrador demonstra através das écfrases arquitetônicas que a casa da montanha concilia o sonho de Lota de construir uma obra de vanguarda à vontade de Bishop de ter um lugar para chamar de lar.

### **O modelo interpretativo aplicado**

Além de utilizado na análise de trechos que tratam da casa Samambaia, o modelo interpretativo de écfrase arquitetônica pode ser aplicado a outras passagens dos romances *A arte de perder* e *Flores raras e banalíssimas*. São passagens que tratam da mudança para o Rio de Janeiro, motivo de várias desavenças entre as duas protagonistas, da paixão de Lota pela concepção e coordenação das obras do Parque do Flamengo, o que motivou Bishop a aceitar um emprego nos Estados Unidos, e da aquisição, por Bishop, de uma casa em ruínas em Ouro Preto, que representa sua busca pelo resgate da relação com Lota. Vamos aqui analisá-las de acordo com o tipo de écfrase arquitetônica que prevalece em cada uma delas, a saber: simbólica, técnica, contemplativa e performativa.

#### Écfrase arquitetônica simbólica

Enquanto a casa Samambaia estabelece um elo entre Lota e Bishop, a obra do Flamengo o desfaz. Apesar da importância do papel visionário exercido por Lota na concepção e execução do Parque, a grande maioria de seus usuários no século XXI desconhecem que Lota de Macedo Soares foi sua idealizadora, como ilustrado em *Flores raras e banalíssimas* pelo comentário:

Arnaldo de Oliveira, comerciante aposentado. Há trinta anos morando no Flamengo, fazia caminhadas diárias no Aterro, com outros aposentados. Nunca imaginou que aquilo tivesse sido feito por uma mulher. Sempre achou que era obra de Burle Marx (OLIVEIRA, 1995, p. 238).

Em *A arte de perder*, o narrador focaliza o que Elizabeth percebe de dentro do táxi no trajeto de volta da ilha Brocoió (grifos em negrito):

**Do cais**, eles **voltaram** de táxi **para Copacabana**. O motorista ficava com uma mão de fora da janela, segurando o cigarro, enquanto **percorria a extensão do aterro** *como se estivesse decidido a quebrar a barreira do som*. De um lado, estava o parque de Lota; de outro, o Cristo no alto da montanha. Como é que se podia olhar para qualquer um deles sem sentir a falsidade dos monumentos? Durante todo o tempo seu punho jazia fechado na garra *gelada* de Cal (SLEDGE, 2011, p. 223, grifos nossos).

Além do apelo aos sentidos (grifos em itálico) da audição, provocado pela sensação de alta velocidade do carro, e do tato, provocado pelo frio das mãos do amigo Cal, a paisagem urbana emoldurada pela janela do carro carrega um significado simbólico, pois apresenta, de um lado, um dos mais importantes monumentos católicos erguidos em um país cheio de idiosincrasias religiosas e, do outro, o parque, que surgiu a partir de um aterro sanitário, com o objetivo de promover uma imagem positiva de um controverso político (expressões sublinhadas). O Parque do Flamengo não chega a ser reapresentado de maneira poética como a casa Samambaia, porém o enaltecimento de símbolos nacionais – a estátua do Cristo Redentor – e pessoais – Carlos Lacerda como figura emblemática da melhoria do espaço urbano e do lazer carioca nos anos 1950 – fazem da verbalização do entorno do Parque do Flamengo no romance *A arte de perder* um exemplo daquilo que chamamos écfrase do tipo simbólica.

Écfrase arquitetônica técnica

No romance *Flores raras e banalíssimas*, Carmen Oliveira deixa claro que, além de ter sido a mentora da ideia e nomeada para assessorar a obra, Lota “**tinha entendido claramente que o aterro era dela**” (OLIVEIRA, 1995, p. 96) (ver grifo em negrito). O narrador delinea, de maneira fidedigna, o processo arquitetônico do parque, desde sua concepção:

Lota apontou para um entulho exatamente em frente ao apartamento do governador [Carlos Lacerda]. Era a continuação do aterro da Glória.

– **Dê-me este aterro**. Vou fazer ali um Central Park.

Em 20 de janeiro de 1961, Lota foi nomeada para assessorar, *sem ônus* para o Estado, o Departamento de parques, da Secretaria Geral de Viação e Obras, e a Superintendência de Urbanização e Saneamento (SURSAN) e, especialmente, para estudar a urbanização das áreas decorrentes do aterro do Flamengo e Botafogo (OLIVEIRA, 1995, p. 95, grifos nossos).

Deixa claro também qual seria a função de cada um dos profissionais no desenvolvimento do projeto liderado por Lota:

No dia 20 de fevereiro, Ethel [Bauzer Medeiros] **descortinou** *como seria* um **parque vivo** para os arquitetos do grupo [Afonso Reidy – o urbanista do

grupo, Sérgio Bernardes e Jorge Moreira – os arquitetos], bem como para o paisagista Burle Marx.

Explicou que deveriam ser reservados espaços específicos para os pequeninos, as crianças, os adolescentes e os idosos. O **traçado** do parque deveria facilitar às pessoas se sentirem bem ao ar livre, levando-as a se esquecerem de que estavam no meio dos automóveis. A ideia não era a de lotar o parque com equipamentos de recreação mas, ao contrário, deixar bastante áreas livres, para que as pessoas, particularmente as crianças, pudessem se expandir.

Como os **playgrounds** se **localizariam entre** pistas de rolamento, Ethel pediu aos arquitetos que tomassem várias medidas de segurança – taludes a toda a volta, drenagem em torno dos equipamentos.

Quanto aos **campos de pelada**, ideia de Lota que Ethel adorou, não deveriam obedecer às dimensões oficiais, para impedir que virassem campos para a prática de profissionais. Os **estacionamentos** deveriam ficar fora dos playgrounds, para obrigar as pessoas a andar dentro do parque.

Depois de tantos meses lidando com propostas abstrusas, a *exposição de Ethel foi um bálsamo para Lota. Distribuiu tarefas* para os presentes, *fixando datas* para a entrega. **Finalmente o parque que havia imaginado ia sair** (OLIVEIRA, 1995, p. 117, grifos nossos).

O trecho, que é focalizado a partir do ponto de vista de Lota, demonstra, com auxílio da modalidade semiótica, a importância do envolvimento e da comunicação entre vários profissionais com formações diversas, distribuídos em diferentes departamentos (sublinhados). Tudo aquilo que se passava na mente de Lota foi compreendido pela personagem Ethel (grifos em itálico), que, ao explicar o programa e distribuir adequadamente as tarefas (grifos em negrito), exerce o papel de mediadora da comunicação, tão importante para que o processo arquitetônico seja bem-sucedido. Ou seja, apesar de a passagem não ser rica em detalhes como as écfrases da casa Samambaia, uma mesma imagem mental em comum – a maneira como um aterro sanitário se tornaria um parque –, princípio retórico da écfrase, é aqui alcançado com sucesso, podendo ser lido como uma écfrase arquitetônica técnica.

Já com as obras a todo vapor, em busca de uma solução para o problema da iluminação, o urbanista Afonso Reidy sugere a Lota procurar o renomado arquiteto norte-americano Phillip Johnson, que recomenda Richard Kelly, um especialista em luminotécnica. O *designer* aceita o desafio e afirma que “a oportunidade de iluminar aquela orla marítima absolutamente deslumbrante era única na vida de um especialista”, pois “da janela de seu quarto na Glória via a luz chegando ao parque, ressaltando os contornos da vegetação sem revelar a fonte luminosa. Imediatamente começou a esboçar um sistema que iluminasse como

uma noite de luar intenso” (OLIVEIRA, 1995, p. 156). Aquela “ideia espetacular” ganha forma:

**Postes da maior altura** possível, no **menor número possível**, para *suporte* de **luminárias de rendimento máximo**. Ou seja, apenas **cento e doze postes** de **quarenta e cinco metros**, **suportando uma armação** com **seis projetores**, **substituiriam os mil e oitocentos postes previstos**. Os **projetores** seriam dotados de **lâmpadas de vapor de mercúrio** de **mil watts** e **envolvidos por tambores antiofuscantes**. Sim, ela [Lota] ia lutar com unhas e dentes por aquele projeto. **Nada no Aterro seria banal** (OLIVEIRA, 1995, p. 156, grifos nossos).

A partir da ótica da personagem Lota, o narrador explica que “iluminar não era só clarear [...], a técnica tinha que ser submetida ao olhar sensível e criativo do artista”, pois o parque “havia se convertido era uma obra de vanguarda” (OLIVEIRA, 1995, p. 157). Ainda que as características dos postes sejam detalhadamente especificadas através de quantidade, “cento e doze postes”; altura, “quarenta e cinco metros”; material, “lâmpadas de vapor de mercúrio”; e capacidade, “mil watts” (expressões sublinhadas), a passagem demanda familiaridade com a luminotécnica para que as peculiaridades de tais postes (grifos em negrito) se façam presentes na mente do leitor. Portanto, o trecho sobre a iluminação de vanguarda pode também ser lido como uma éfrase arquitetônica técnica.

Do entulho do aterro Lota consegue fazer surgir “gramados, árvores, pistas para caminhadas, campos de pelada, pista de dança, coreto, pista de aerodelismo, passarelas, passagens subterrâneas, tanque de modelismo naval, pavilhões, teatro de marionetes. E uma praia”. Consegue também “o tombamento do parque” (OLIVEIRA, 1995, p. 166). Mas mesmo com o cumprimento de prazos e todos os elogios recebidos, Lota ainda tinha problemas com algumas personalidades do mundo arquitetônico, como Burle Marx. Segundo ele, “em vez de uma iluminação para o Aterro tinha-se um Aterro para uma iluminação”. Em comentários de cunho pessoal, o paisagista “chamou os postes de Abajurlândia. Disse que os postes gigantescos oprimiam as pessoas e que sua fealdade durante o dia nem de leve compensava a suposta luz do luar que Dona Lota tanto proclamava” (OLIVEIRA, 1995, p. 211). Entre esses comentários pejorativos de Burle Marx e a éfrase sobre os postes de iluminação, aparece o terceiro conjunto de paratextos<sup>226</sup> (OLIVEIRA, 1995, p. 182-183), dedicado à empreitada do Parque do Aterro do Flamengo, conjunto que suplementa o entendimento do leitor leigo acerca da estética dos polêmicos postes.

<sup>226</sup> Esse terceiro conjunto de paratextos é composto por reproduções de fotografias da obra, croquis do projeto, um retrato com os funcionários do Barracão, reproduções e colagens de notícias de jornal sobre o tombamento do parque, acompanhadas de anotações em papel timbrado da SURSAN, presidida por Lota durante o governo de Carlos Lacerda (OLIVEIRA, 1995, p. 179-186).

### Écfrase arquitetônica contemplativa

No romance *A arte de perder*, Elizabeth avista pela janela da casa da amiga Lilli uma “casa abandonada, o telhado de telhas cedendo e cheio de buracos” (SLEDGE, 2011, p. 119), o que lhe desperta uma vontade imensa de possuir aquela construção irrecuperavelmente em ruínas (grifos em negrito). Já em *Flores raras e banalíssimas*, em um impulso, a poeta compra

um **casarão** do século XVIII caindo aos pedaços. Instantaneamente entrou num estado de excitação infantil. Vibrava com a vista, os *abacateiros*, as *paredes tortas feitas de pau a pique*, o *desenho do telhado*, o *muro de pedra coberto de musgo*. Não fazia mal que a **casa estivesse caindo aos pedaços**. Bishop ia passar seis meses nos Estados Unidos e enquanto isso Lilli cuidaria de **restaurá-la**. Depois de tanto tempo atordoada sem saber o que fazer de si mesma, Bishop fazia planos. Precisava se programar para custear as despesas da restauração. Tinha um futuro: tinha uma **casa em Ouro Preto** (OLIVEIRA, 1995, p. 177, grifos nossos).

A menção da “vista” (sublinhado) composta por “abacateiros” e pelas “paredes tortas feitas de pau a pique”, com um desenho peculiar de telhado e “o muro de pedra coberto de musgo” (grifos em itálico), pode configurar-se como uma écfrase arquitetônica do tipo contemplativa de uma construção típica do período colonial em Minas Gerais. A casa *Mariana* demonstra a importância da moradia na vida da poeta. Afinal, mesmo que seu relacionamento com Lota estivesse “caindo aos pedaços”, a compra do “casarão do século XVIII” oferece a ela uma nova perspectiva de futuro. Em face do iminente “perigo de Lota se confundir com o Aterro, [de] virarem uma coisa só” (OLIVEIRA, 1995, p. 127), a personagem Bishop percebe que Lota não conseguia viver sem a politicagem acerca da construção do parque e decide investir em seu futuro, adquirindo uma casa em Ouro Preto.

No romance *A arte de perder*, o narrador relata a primeira vez que as duas visitaram Minas Gerais juntas. A silhueta da pequena cidade é descrita pelos olhos de Bishop: “No vale abaixo, em meio ao verde, um mar de telhados de telhas vermelhas. Igrejas mantinham-se como fortalezas altas sobre afloramentos de pedras” (SLEDGE, 2011, p. 115). Elas hospedam-se no Grande Hotel de Ouro Preto, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Sob a ótica de Bishop, o narrador explica que, apesar de “pura vaidade” (SLEDGE, 2011, p. 117), a obra modernista implantada em uma cidade colonial era agradável e elegante:

O **terraço** do **hotel** em que estavam tinha uma *vista panorâmica da cidade* em meio a uma *vegetação tropical*, com um *pano de fundo* de uma *serra alta e irregular*. Três séculos antes, eles tinham extraído ouro e construído esta opulenta cidade, embora, segundo Lota, as construções agora tivessem se *deteriorado* de tal modo que não havia conserto (SLEDGE, 2011, p. 117, grifos nossos).

O **saguão** do **hotel** era uma *comprida caixa de vidro* banhada com luz difusa, e não tinha nada além de umas poucas peças esparsas de mobiliário, colocadas aqui e ali, aparentemente mais para efeito visual do que para conforto dos viajantes. Lá longe, na outra extremidade do espaço vazio, ficava a recepção, uma bancada de pedra branca (SLEDGE, 2011, p. 118, grifos nossos).

Ao observar, a partir do terraço do hotel (grifos em negrito), a implantação em uma “serra alta e irregular” coberta pela “vegetação tropical” pelo lado de fora (grifos em itálico), a poeta constata que aquela cidade havia sido muito rica. Ao se voltar para o interior do “saguão do hotel” (grifos em negrito) com “poucas peças esparsas de mobiliário”, a poeta percebe que a “luz difusa” provocada pela “caixa de vidro” e pelo “espaço vazio” favorece mais a forma do que a função (grifos em itálico). Essa focalização, que parte de um ambiente natural externo e adentra um interior minimalista, evidencia características estilísticas intrínsecas à arquitetura modernista brasileira. Ou seja, o narrador pontua as impressões de Elizabeth, que permanece em um ponto fixo durante a passagem de fora para dentro, em uma écfrase arquitetônica do tipo contemplativa.

#### Écfrase arquitetônica performativa

Também no romance escrito por Michael Sledge, as duas protagonistas se hospedam em outro hotel, uma “monstruosidade modernista” (SLEDGE, 2011, p. 127), localizado nas imediações de Juiz de Fora.<sup>227</sup> A personagem Elizabeth pondera que o “Brasil tinha desperdiçado uma riqueza tão grande com suas pretensões a uma grandeza que nunca se materializaria ou não poderia ser sustentada além de um momento histórico”. Para ela, os “palácios imperiais de Petrópolis”, o “grande teatro de ópera de Manaus, no meio da Floresta Amazônica”, e até mesmo sua querida Ouro Preto, estava tudo “fadado a cair em decrepitude, exatamente como também cairiam, sem dúvida alguma, todos aqueles monumentos ao modernismo” (SLEDGE, 2011, p. 129). Para a poeta, aquele hotel “era um dos lugares mais medonhos já concebidos e executados”, tanto que, ao percorrer os “corredores escuros de concreto cheirando a mofo, tinha se sentido uma formiga percorrendo trilhas cavadas na terra, ou um mineiro em túneis prestes a desmoronar” (SLEDGE, 2011, p. 128). Elizabeth comenta com Lota que aquele “hotel faz com que [ela se] sinta um canário asfixiando em uma mina”. Lota responde que “o mau modernismo é terrível. Machuca a alma”. Elizabeth argumenta que o prédio “é exatamente o oposto de tudo maravilhoso que existe na casa [de Lota], a leveza e

<sup>227</sup> Não encontramos nenhuma referência de obra de hotel modernista significativa em Juiz de Fora, mas existe um hotel situado em Cataguases, cidade que tem acervo considerável de obras modernistas influenciadas pela arquitetura carioca daquele período, que se encaixa na écfrase a seguir.

a transparência, a luminosidade” (SLEDGE, 2011, p. 130). O posicionamento da personagem Elizabeth em relação às circunstâncias históricas, culturais e até mesmo sociais do hotel modernista construído nos arredores de uma pequena cidade em Minas Gerais é revelado com o auxílio dos aspectos qualificativos contextuais (aqueles de cunho histórico, cultural e social). Já ao comparar as sensações da poeta às de um “mineiro” que trabalha debaixo da terra e de animais pequenos como a “formiga” e o canário”, o diálogo entre as personagens expressa, por um lado, a corporeidade desencadeada pela claustrofobia causada pela escuridão e pelos odores durante o percurso pelos corredores da edificação e, por outro, valoriza a harmonia da casa Samambaia. Em suma, a combinação da passagem sobre a arquitetura brasileira, com o diálogo sobre as sensações claustrofóbicas durante o trajeto pelos corredores hotel, pode ser lida como uma éfrase arquitetônica do tipo performativa.

Os trechos efrásticos investigados nesta seção foram, em sua grande maioria, delineados a partir das obras de arquitetura que influenciaram de alguma forma a vida individual e o relacionamento afetivo entre Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop. Apesar de elas não terem residido em Brasília, as impressões da poeta sobre a capital do Brasil rascunhadas para um livro sobre o Brasil a ela encomendado pelos editores da revista *Time* são reproduzidas em duas páginas (SLEDGE, 2010, p. 210-211), na versão original<sup>228</sup> do romance *A arte de perder*. O capítulo em itálico, com trechos autocensurados por meio de linhas tachadas, sugere uma citação ou a intenção do autor em imitar a escrita da poeta Elizabeth Bishop:

Em uma cidade de arquitetura monumental de vidro e concreto, a única presença humana verdadeira está na cidade dos operários, construída de barracões de madeira. A cidade, concebida e projetada por seus idealizadores para eliminar a diferença social, deixou o país tão depauperado que não há dinheiro para os serviços básicos de educação, saúde e energia elétrica em nenhuma das cidades onde as pessoas de fato vivem. ~~Assim, por que não trazer os melhores arquitetos, toneladas de mármore de Carrara, e construir um reino de Oz, enquanto muitos continuam sem as necessidades básicas de sobrevivência?~~ (SLEDGE, 2011, p. 206, grifo do autor).

Na passagem, os aspectos qualificativos contextuais (aqueles de cunho histórico, cultural e social), que refletem o abismo socioeconômico entre as classes no Brasil, são expressos pelas contradições dos aspectos qualificativos operacionais (características estéticas e comunicativas da obra). A poeta critica as condições da construção da ultramoderna nova capital do país: de um lado, a grandiosidade e o luxo da arquitetura, construída com vidro,

<sup>228</sup> Na tradução para o português, os trechos trazem as linhas tachadas, mas não aparecem em itálico (SLEDGE, 2011, p. 207).

concreto e mármore de Carrara, e, de outro, a precariedade das moradias erguidas em madeira e a inexistência de serviços básicos para seus executores, os trabalhadores que moravam precariamente na periferia da nova cidade.

Por ocasião da visita da autora, a residência presidencial, chamada de Palácio da Alvorada, e o Brasília Palace Hotel, eram as duas únicas construções terminadas, enquanto que os esqueletos de cinco quarteirões de edifícios de apartamentos, ou superquadras, levantavam-se à distância como pirâmides em Marte, com seus quilômetros de poeira vermelha ao vento. A poeira cobre tudo em Brasília, as roupas das pessoas, os carros e as poucas árvores raquíticas. ~~No hall do Brasília Palace Hotel, partículas vermelhas estão impregnadas nos novos tapetes brancos.~~

O primeiro edifício a ser terminado no projeto principal desta cidade modernista foi o Brasília Palace Hotel, que parece flutuar magicamente no ar. Ao se entrar no hall, a atenção é atraída para uma parede feita inteiramente de copos deitados de lado, com a luz do sol passando pelo fundo desses copos. O efeito é lindo ~~e diabolicamente quente. No meu quarto, posso ouvir a pessoa falando do quarto ao lado tomando banho, porque a parede tem buracos para ventilação, e no espelho do meu toucador só consigo ver meu queixo. É isso que acontece com o modernismo, ele privilegia os grandes efeitos que menos prezam as necessidades pessoais ou o aspecto utilitário; é isto que vai acabar condenando todo o arrojo, porque as pessoas farão o que precisam fazer, não se pode moldar seu estilo de vida pela arquitetura~~ (SLEDGE, 2011, p. 206-207, grifo do autor).

Ao percorrer, com seu olhar aguçado, detalhes do *hall* do hotel, a autora, Elizabeth Bishop, direciona também o olhar do leitor. A primeira parte do segundo parágrafo pode ser lida como uma éfrase arquitetônica do tipo performativa. Já a segunda parte do trecho por ela autocensurado induz o leitor a pensar criticamente a respeito do ônus do legado da arquitetura modernista. A modalidade sensorial é destacada tanto pelo belo efeito visual quanto pelo calor vindo do sol refletido no vidro, e ainda pelos barulhos vindos das frestas das paredes construídas para melhorar a circulação de ar nos quartos.

Em seguida, a poeta critica as contradições (grifos em itálico) encontradas do Palácio da Alvorada (grifos em negrito):

**O Palácio da Alvorada** é uma **obra prima** de *leveza e graça*, uma *grande caixa de vidro com colunas brancas* que se arremetem, parecendo que ele acabou de tocar a Terra. No entanto, **até o melhor Niemeyer** está cheio de **contradições**. Dentro do palácio, o *sol jorra pelo vidro*, um *efeito fascinante*, embora a *sensação seja de que se vai morrer de calor*. E do lado de fora, vê-se a *planície árida de terra vermelha, mantida à distância* do outro de *uma cerca de arame farpado e vigiada* por dois soldados com capacetes carregando submetralhadoras (SLEDGE, 2011, p. 207-209, grifos nossos).

Elizabeth Bishop explica que aquilo não era o esperado pelos editores da revista *Time*, que encomendaram a matéria sobre a capital, e afirma que “Brasília era um desastre completo, mas era exatamente a cidade moderna que eles queriam enfatizar – uma exibição do novo, do fulgurante, do projetado” (SLEDGE, 2011, p. 208). Apesar de Brasília não ser um local relevante no relacionamento entre as duas protagonistas, as passagens ecfásticas elaboradas por (ou à moda de) Elizabeth Bishop merecem atenção por seu posicionamento crítico em relação à arquitetura modernista brasileira e pela capacidade de reapresentar facetas tanto positivas quanto negativas das características intrínsecas das obras executadas naquele período.

As passagens ecfásticas sobre o Aterro são menos poéticas e mais técnicas e, conseqüentemente, demandam um maior letramento técnico por parte do leitor. Enquanto as écfrases arquitetônicas da casa Samambaia, tanto as “contemplativas” quanto as “performativas”, estabelecem um vínculo afetivo entre as protagonistas, as écfrases sobre o Aterro fundamentam o afastamento geográfico entre elas, o que resulta em uma crise conjugal. Diferentemente dos romances de Susan Vreeland, *A paixão de Artemísia* e *Clara and Mr. Tiffany*, a écfrase arquitetônica não atua como o fio condutor das outras narrativas – *Flores raras e banalíssimas* e *A arte de perder*. No romance de Oliveira, a écfrase acontece de forma fragmentada, e complementa e é complementada pelos paratextos distribuídos em quatro jogos ao longo do romance. Os lugares são de extrema importância para o enredo do romance, uma vez que são as moradias que unem e afastam as duas protagonistas. Já o romance de Sledge extrapola a escolha dos objetos das écfrases arquitetônicas, ao incluir outros locais além daqueles onde as protagonistas viveram, a fim de auxiliar o leitor norte-americano a construir o imaginário dos locais onde a ação acontece.

*A paixão de Artemísia* e *Clara and Mr. Tiffany* são narrados em primeira pessoa pelas protagonistas. As écfrases costuram o enredo de modo a apresentar o processo criativo de cada uma delas. Já em *Flores raras e banalíssimas* e *A arte de perder*, a focalização do narrador na grande maioria das écfrases é da personagem Elizabeth Bishop, apesar de Lota ser a mentora intelectual das edificações reapresentadas. Estas écfrases trazem à tona as especificidades da arquitetura, principalmente a corporeidade e o apelo aos sentidos. No entanto, não tratam necessariamente do processo criativo da protagonista Lota (como acontece com as personagens Artemísia e Clara), e sim das observações da poeta que irão inspirar renomados poemas.

Retomamos aqui os questionamentos lançados na introdução desta segunda parte. No capítulo teórico, estabelecemos nosso entendimento de arquitetura como mídia e, a partir da combinação das quatro modalidades propostas por Lars Elleström, das noções de corporeidade e de perspectiva e ainda do resgate de aspectos difundidos pela concepção retórica de éfrase na Antiguidade, definimos as especificidades a serem investigadas na literatura e assim elaboramos um modelo interpretativo de éfrase arquitetônica.

Na primeira parte do quarto capítulo, as análises do vitral *Aurora*, da luminária *Butterfly* e dos ambientes internos em *Clara and Mr. Tiffany* ajudou-nos a pontuar as semelhanças e diferenças entre a éfrase de uma mídia bidimensional, como a pintura, a de uma mídia tridimensional, como a escultura, e ainda a daquilo que consideramos como éfrase arquitetônica.

Écfrases de elementos arquitetônicos ou paisagens urbanas podem ser análogas à éfrase de um artefato bidimensional, quando revelada *como se* fosse uma pintura ou uma fotografia – como o vitral *Aurora* ou a éfrase sobre a Ponte do Brooklyn, em *Clara and Mr. Tiffany* –, ou mesmo análogas a um artefato tridimensional, como uma escultura – como o abajur *Butterfly*, em *Clara and Mr. Tiffany* –, quando não há uma interação incorporada entre o agente focalizador e o sítio arquitetônico focalizado. Consideramos portanto esse tipo de passagem como écfrases (arquitetônicas) do tipo contemplativo. Essa tipologia é mais bem ilustrada nas écfrases arquitetônicas da casa Mariana, em *Flores raras e banalíssimas*, e do Grande Hotel de Outro Preto, em *A arte de perder*. Esses exemplos poderiam até ter sido investigados por meio do empréstimo dos parâmetros estabelecidos no primeiro capítulo; no entanto, isso não se aplicaria aos casos de éfrase performativa, em que a potencialidade da mídia arquitetura é expressa por meio de palavras, como observado nas écfrases do Edifício Flatiron, em *Clara and Mr. Tiffany*, da casa Samambaia, do hotel localizado perto de Juiz de Fora e dos trechos sobre Brasília em *A arte de perder*. Ao combinar os tipos contemplativo e performativo em uma mesma passagem, as écfrases da casa Samambaia demonstram que, por mais útil que sejam as categorizações para o aprofundamento de uma investigação, as delimitações nunca devem ser estanques. Por isso nossa proposta de modelo interpretativo é horizontal, em que uma tipologia pode ser intercalada ou justaposta a outra, como na éfrase arquitetônica da Ponte do Brooklyn, em *Clara and Mr. Tiffany*, que, além de se adequar ao tipo contemplativo, adéqua-se também ao simbólico, visto que a bagagem cultural do leitor é de suma importância, tal como naquela éfrase do Parque do Flamengo que trata do Cristo Redentor em *A arte de perder*. O mesmo ocorre em écfrases arquitetônicas técnicas, tais como

as do Parque do Flamengo em *Flores raras e banalíssimas*, que demandam conhecimento prévio técnico do leitor.

Para nossas considerações finais, buscaremos demonstrar como o estudo de écfrase arquitetônica pode auxiliar na aproximação dos estudos entre literatura e arquitetura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aspecto mais fascinante da écfrase é, para nós, a capacidade de falar sobre, por e para suas fontes de inspiração. Ao historiar o termo desde a Antiguidade até sua definição e seu uso nos dias atuais, constatamos que a base da écfrase é o poder e a ação da linguagem que se dão quando a imaginação do locutor e de seu ouvinte interagem em uma performance interativa nos níveis corporal e mental, de modo que aquilo que é ouvido acaba por se revelar aos olhos da mente. A energia, ou capacidade performativa da audiência de imaginar, aliada à energia narrativa da écfrase, “faz ver” com tanta vivacidade que o leitor praticamente “escuta” o texto. O resgate de tais características da écfrase na Antiguidade como exercício retórico foi essencial para a viabilização da inclusão da arquitetura no estudo da literatura, outras artes e mídias.

A imagem e o texto verbal oferecem experiências distintas em mídias diferentes que se suplementam. Ao fazer presente na mente do leitor uma imagem ausente, uma passagem ecfástica pode provocar uma resposta de impacto emocional. Como fenômeno intermediático, entendemos a écfrase mais como um procedimento de transposição midiática do que como uma referência intermediática, uma vez que se refere a uma determinada mídia qualificada – pintura, escultura, arquitetura –, mas resulta em uma nova obra, pertencente a outra mídia qualificada – literatura –, obra que, a partir de uma provocação verbal, irá desencadear uma resposta imaginativa visual na mente daquele que lê. E ainda, uma vez que a recepção nesse tipo de processo de transformação midiática é crucial, para que a écfrase seja bem-sucedida, é preciso levar em consideração o conhecimento prévio desse leitor e, principalmente, seu envolvimento com o texto. Em poucas palavras, a écfrase é um recurso, antes retórico e agora literário, que pode evocar uma experiência tanto mental quanto corpórea. Com o auxílio da energia, pode-se visualizar mentalmente um artefato, real ou fictício, assim como imaginar estar dentro de um sítio arquitetônico. A investigação acerca da tipologia écfrase arquitetônica, ancorada na já consolidada discussão sobre écfrases de pinturas, possibilitou uma maior compreensão da capacidade da literatura em evocar imagens mentais provenientes da arquitetura, o que resultou na ampliação do diálogo entre processos arquitetônicos e processos intermediáticos que ocorrem na literatura.

Esta tese foi dividida em duas partes. A primeira ocupou-se da conceituação da écfrase, no primeiro capítulo, e da aplicação de modelos já estabelecidos em produtos culturais que tratam da rerepresentação do mito de Judite na obra da pintora barroca Artemísia Gentileschi, no segundo. O romance *A paixão de Artemísia*, de Susan Vreeland, e os poemas

de Shawna Lemay ilustraram como os marcadores textuais de picturalidade direcionam o olhar do leitor. A análise do filme *Artemisia*, de Agnès Merlet, auxiliou na ampliação da nossa visão do conceito de *écfrase* e também na percepção de como ações tomadas em função do filme, por exemplo, a exibição montada e simpósios que aconteceram com o intuito de “educar” o espectador não especialista em relação aos fatos verídicos da vida e à credibilidade da obra da pintora, ajudaram a rejuvenescer a obra da pintora. Mas a principal contribuição da análise do filme foi a constatação da maneira como a diretora brinca com a noção de perspectiva na pintura e na narrativa do filme, pois percebemos que o entendimento de tal noção poderia ser uma das alavancas para o estudo da tipologia *écfrase* arquitetônica. A reapresentação da representação do mito de Judite em novas mídias – fotografia, exposição e videoinstalação – serviu para demonstrar a possibilidade de se pegarem emprestados parâmetros preestabelecidos para o estudo de relações entre duas mídias específicas a fim de empreender a análise de outras mídias. O exame da videoinstalação reforçou também a importância do conhecimento prévio no ato da recepção. Com base nessas constatações, exploramos a tipologia *écfrase* arquitetônica na segunda parte desta tese.

O entendimento de arquitetura como mídia e a delimitação de suas especificidades potencialmente reveladas pela literatura resultou em um modelo interpretativo de *écfrase* arquitetônica, no terceiro capítulo. Na elaboração desse modelo, escolhemos tratar como *écfrase* arquitetônica qualquer tipo de *écfrase* inspirada por alguma das etapas do processo arquitetônico. Constatamos que uma *écfrase* de arquitetura pode ser análoga a uma *écfrase* de artefato bidimensional, quando apresentada *como se* fosse uma pintura ou uma fotografia, ou mesmo análoga a uma *écfrase* de artefato tridimensional, *como se* fosse uma escultura. Esse tipo de *écfrase* pode até ser investigado com o auxílio dos parâmetros já consolidados dentro dos estudos sobre *écfrase*. Entretanto, percebemos que, quando toda a potencialidade da mídia arquitetura é expressa por meio de palavras, a *écfrase* é capaz de desencadear uma interação da personagem, e conseqüentemente do leitor, com o processo arquitetônico ou com a edificação *per se*. Portanto, nosso modelo foi possibilitado pela reconhecimento da libertação da *écfrase* de sua limitação ao objeto de arte como fonte de inspiração, assim como de suas delimitações referenciais. Esse tipo de *écfrase* sobre arquitetura almeja a inclusão de novos parâmetros de análise, tais como as modalidades da mídia arquitetura, a noção de corporeidade e as diferentes facetas do termo “perspectiva”. Por conseguinte, nosso modelo compreende quatro tipos de *écfrases* inspiradas pela arquitetura: contemplativa, performativa, simbólica e técnica.

Consideramos como écfrases arquitetônicas contemplativas aquelas em que a personagem contempla uma edificação ou paisagem urbana a partir de um ponto de vista específico, sem interação incorporada entre o agente focalizador e o sítio arquitetônico focalizado. Essa tipologia é bem ilustrada pelo poema “Song for a Rainy Season” (“Canção do tempo das chuvas”), escrito pela poeta Elizabeth Bishop, e pelas passagens ecfásticas por ele inspiradas em *A arte de perder* e *Flores raras e banalíssimas*.

Nomeamos écfrases arquitetônicas performativas aquelas que acontecem quando o observador, seja o narrador, seja a personagem, está fisicamente dentro de um sítio arquitetônico. Ao circular pela edificação, entrando, saindo, subindo, descendo, como que em um *tour*, o leitor deixa de ser um mero espectador e envolve-se em uma performance virtual. Os pontos de vista obtidos a partir dos diferentes lugares possibilitam perspectivas diversas. A écfrase arquitetônica performativa pode proporcionar uma experiência mental e corpórea tanto para as personagens literárias quanto para o leitor. Essa tipologia pode ser observada em um dos trechos que trata do Edifício Flatiron, em *Clara and Mr. Tiffany*; nas passagens sobre a casa Samambaia, em *A arte de perder* e em *Flores raras e banalíssimas*; e também nas écfrases sobre os hotéis modernistas em Brasília e Juiz de Fora, em *A arte de perder*.

Além disso, como o conhecimento prévio do leitor é de suma importância nos estudos sobre écfrase, refletimos também sobre as passagens ecfásticas que demandam do leitor uma maior bagagem cultural (as écfrases da Ponte do Brooklyn, em *Clara and Mr. Tiffany*, e do entorno do Parque do Aterro do Flamengo, com o Cristo Redentor ao fundo, em *A arte de perder*) ou técnica (a écfrase sobre os postes de iluminação do parque, em *Flores raras e banalíssimas*). Nomeamos esses dois tipos, respectivamente, écfrase arquitetônica simbólica e écfrase arquitetônica técnica.

As análises empreendidas no capítulo analítico confirmaram a importância de um modelo interpretativo horizontal. Afinal, em vários casos as tipologias foram combinadas, intercaladas ou até mesmo justapostas, como observado na seção dedicada à casa Samambaia. Portanto, por mais úteis que sejam as categorizações para o aprofundamento de uma investigação sobre a écfrase, suas delimitações não devem ser estanques. A aplicação do modelo interpretativo de écfrase arquitetônica no quarto capítulo demonstrou que a literatura pode sim transmediar tanto a edificação *per se* quanto o processo arquitetônico, possibilitando a interação do leitor com lugares e edificações através do uso de ferramentas literárias.

A partir das análises de écfrases presentes em romances de artista estruturados a partir da vida e do legado de Artemísia Gentileschi, Clara Driscoll, Lota de Macedo Soares (e Elizabeth Bishop), pudemos tirar várias conclusões. Um elemento comum em relação às

figuras históricas escolhidas como ponto de referência para os objetos investigados é o fato de elas amarem suas profissões acima de tudo, a ponto de superarem obstáculos e tabus próprios do tempo em que viveram e também terem comprometidas suas relações afetivas. A diferença está no modo como cada uma das protagonistas lida com o amor ao ofício. No caso de Artemísia, o amor pela arte a leva aparentemente a superar seus traumas pessoais. Para Clara, o amor pelo trabalho a faz postergar seus relacionamentos afetivos até a maturidade. Já no caso de Lota, o amor pela arte de construir ironicamente destrói seu relacionamento afetivo. A constatação de tais diferenças auxiliou a compreensão da função da arte e, principalmente, da éfrase na narrativa dos produtos culturais escrutinados.

As narrativas fictícias construídas em torno das personagens históricas agem como suplementos, ou seja, a cada novo produto cultural lançado, algo novo é acrescentado não somente à obra de cada biografada, mas também aos demais produtos culturais produzidos a partir da mesma fonte de inspiração. Uma vez que os objetos de investigação são romances de artista e produtos culturais estruturados nessa mesma linha, naturalmente todos lidam com o processo criativo das biografadas e, conseqüentemente, a verbalização das obras apresentadas – em forma de pinturas, peças de *design* ou sítios arquitetônicos – é antecipada pelos leitores. Espera-se que as fontes de inspiração, assim como as tramas fictícias que envolvem os processos de criação das personagens, sejam também verbalizadas.

Quando um autor, por meio da voz de uma personagem ou pela focalização do narrador, faz um artefato (uma pintura ou fotografia, uma exibição em museu ou uma videoinstalação, um vitral, uma luminária ou até mesmo uma edificação) tornar-se presente, o espectador tende a enxergar algo que não vira antes. Esse novo ponto de vista do artefato, trazido pelo focalizador, desencadeia a percepção de sutilezas não antes notadas. Com base nas conclusões tiradas a partir dessa nova perspectiva, esse leitor poderá completar as lacunas e solucionar enigmas deixados pela obra-fonte, negociar ambigüidades dessa obra e, conseqüentemente, adotar posicionamentos, testar conjecturas e construir novos significados.

A éfrase atua como fio condutor da narrativa, conduzida em primeira pessoa nos romances *A paixão de Artemísia* e *Clara and Mr. Tiffany*. Neles, Susan Vreeland brinca com as especificidades de diferentes mídias por meio de éfrases, por exemplo, ao evocar a pintura de modo a ativar esquemas cognitivos para a visualização de espaços arquitetônicos, tais como a éfrase da Praça de Espanha e a éfrase arquitetônica contemplativa do Edifício Flatiron, respectivamente. Com diferentes tipos de éfrase (vitrais, abajures, paisagens urbanas e edificações), o romance *Clara and Mr. Tiffany* permitiu o estabelecimento de uma transição entre o estudo dos procedimentos usados na representação da pintura na literatura e

nas outras mídias e o estudo da representação da arquitetura na literatura por meio de éfrase arquitetônica.

Em *A arte de perder*, as éfrases arquitetônicas situam histórica e geograficamente as edificações, auxiliando a construção do imaginário do ambiente tropical onde a ação acontece. Afinal, as diferenças de paisagem entre a cidade do Rio de Janeiro e a Mata Atlântica não fazem, necessariamente, parte da bagagem visual dos leitores norte-americanos em potencial. Já em *Flores raras e banalíssimas*, as éfrases arquitetônicas são mais breves, e muitas vezes mais técnicas do que poéticas, mas fazem a arquitetura tão presente na narrativa que as edificações atuam quase que como personagens que unem (a casa Samambaia) e depois afastam (o Parque do Aterro do Flamengo) as duas protagonistas, Lota e Bishop.

Em *Clara and Mr. Tiffany*, *A arte de perder* e *Flores raras e banalíssimas*, os movimentos arquitetônicos em voga no tempo diegético, *Art Nouveau* e Modernismo, são revelados por meio de éfrases. No primeiro, o leitor é levado a flunar pela Nova York do *fin de siècle*. Nos outros dois romances, através da integração entre o interior e o exterior, própria da arquitetura modernista brasileira, o leitor é levado a experimentar fisicamente a organicidade de edificações inseridas na natureza. Ou seja, a éfrase arquitetônica é capaz de situar a arquitetura histórica, geográfica e também esteticamente.

Em suma, o processo de visualizar mentalmente um artefato ausente – seja uma pintura, seja uma escultura, seja um sítio arquitetônico – por meio da leitura adiciona uma nova perspectiva àquela já conhecida. Em outras palavras, por meio de éfrase, o ponto de vista da *persona* literária suplementa o conhecimento prévio e a bagagem visual do receptor. E ainda, como cada reapresentação de uma mesma obra-fonte difere das outras anteriores, cada uma delas – umas mais, outras menos picturalmente (ou visualmente) saturadas – sempre tem algo a acrescentar à obra do artista, de modo que o leitor tenha ganhos ao conhecer novas facetas da obra-fonte em suas distintas transmediações em forma de *Künstlerromanes*. Com base nas investigações aqui empreendidas, podemos afirmar que a presença de uma mídia bi ou tridimensional, a pintura ou arquitetura, em romances de artista contemporâneos é capaz de revelar algumas facetas das várias dimensões da éfrase.

Muitas são as maneiras de a arquitetura ser revelada por meio de palavras, uma delas é a éfrase arquitetônica. Acreditamos que o estímulo provocado por esse exercício cognitivo estimula a imaginação do leitor, seja ele arquiteto ou não. O entendimento mútuo provocado pela enargia, que ocorre quando a imaginação do leitor é envolvida pela do autor, é análogo à interação bem-sucedida entre cliente e arquiteto no processo arquitetônico. Enfim, o

aspecto mais fascinante da écfrase arquitetônica é, para nós, a capacidade de a literatura falar sobre, por e para a arquitetura.

*Tenho neste momento tantos pensamentos fundamentais, tantas coisas verdadeiramente metafísicas que dizer, que me canso de repente, e decido não escrever mais, não pensar mais, mas deixar que a febre de dizer me dê sono, e eu faça festas com os olhos fechados, como a um gato, a tudo quanto poderia ter dito.*

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

*A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.*

*Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira.*

*Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo.*

*Tenho neste momento tantos pensamentos fundamentais, tantas coisas verdadeiramente metafísicas que dizer, que me canso de repente, e decido não escrever mais, não pensar mais, mas deixar que a febre de dizer me dê sono, e eu faça festas com os olhos fechados, como a um gato, a tudo quanto poderia ter dito.*

Fernando Pessoa como Bernardo Soares

## REFERÊNCIAS

### Referências primárias

ARAYA Rasdjarmrearnsook: *Two Planets / Village and Elsewhere*. Disponível em: <<http://goo.gl/U64loa>>. Acesso em: 16 set. 2014.

ARTEMISIA. Direção: Agnès Merlet. Produção: Lilian Sally, Patricia Allard e Daniel Wuhrmann. Intérpretes: Michel Serrault, Valentina Cervi, Miki Monojlovic e outros. Roteiro: Agnès Merlet e Christine Miller. Música: Krishna Levi. Estados Unidos: Miramax Films, 1997. DVD (96 min), son., color.

BISHOP, Elizabeth. Song for a Rainy Season. *The New Yorker*, New York, p. 40, 8 Oct. 1960.

LEMAY, Shawna. *All the God-Sized Fruit*. Québec: Macgill Queen University Press, 1999.

OLIVEIRA, Carmen. *Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SLEDGE, Michael. *A arte de perder*. Tradução de Elisa Nazarian. São Paulo: Leya, 2011.

SLEDGE, Michael. *The More I Owe You*. Berkeley: Counterpoint, 2010.

VREELAND, Susan. *A paixão de Artemísia*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

VREELAND, Susan. *Clara and Mr. Tiffany*. New York: Ramdon House, 2011.

VREELAND, Susan. *The Passion of Artemisia*. New York: Penguin Books, 2002.

### Obras citadas

A WOMAN like That. Director: Ellen Weissbrod. 2010. Documentário. Disponível em <<http://awomanlikethatfilm.com>>. Acesso em: 1 maio 2015.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. *A dinâmica da forma arquitetônica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

ARVIDSON, Jens. Principals of Reverse Ekphrasis. Unpublished manuscript.

AUSLANDER, Philip. *Theory for Performance Studies*. New York: Routledge, 2008.

AYDELOTTE, Laura. *Monumental Visions: Architectural Ekphrasis from Chaucer to Jonson*. 2013. 219 s. Thesis (PhD in English Language and Literature) – Division of the Humanities, University of Chicago, Chicago, 2013.

AYTO, John. *Movers and Shakers: a Chronology of Words that Shaped our Age*. New York: Oxford University Press, 1999.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Louis Comfort Tiffany*. Singapura: Tashen, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. In: \_\_\_\_\_. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 181-354. (Os Pensadores).

BAL, Mieke. *A Mieke Bal Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

BAL, Mieke. *Essays in Narratology: on Story-Telling*. Edited by David Jobling. Sonoma: Polebridge Press, 1991.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BAL, Mieke. *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

BANTI, Anna. *Artemisia*. Translated by Shirley Caracciolo. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

BELSEY, Catherine. Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent. In: BELSEY, Catherine (Ed.). *The Rape of Lucrece: Shakespeare in Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. p. 54-72.

BELTING, Hans. *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*. Translated by Deborah Lucas Schneider. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

BENEVOLO, Leonardo. *A história da arquitetura moderna*. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 165-198. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 114-119. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-102. (Obras Escolhidas, 3).

BERG, Dirk van Den. What Is an Image and What Is Image Power? *Image (&) Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, n. 8, p. 1-22, 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/1eugyU>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.

BISHOP, Elizabeth. *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*. Edited by Alice Quinn. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

BISHOP, Elizabeth. *Questions of Travel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.

BISHOP, Elizabeth. *O iceberg imaginário*. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BISHOP, Elizabeth; LOWELL, Robert. O Brasil é mesmo um horror. Introdução de Otávio Frias Filho. *Revista Piauí*, n. 35, ago. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/XqMSSw>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

BING, Samuel. *Artistic America, Tiffany Glass, and Art Nouveau*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1970.

BLOOMER, Jennifer. *Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. New Haven: Yale University Press, 1993.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2000.

BRASH, Larry. The Life and Art of Artemisia Gentileschi. Disponível em: <<http://goo.gl/HDLcCj>>. Acesso em: 25 jun. 2011.

CAMÕES, Luis de. Sonetos: XVI. In: \_\_\_\_\_. *Obras de Luís de Camões: príncipe dos poetas de Hespana*. Lisboa: Officina Luisiana, 1779. t. 2, p. 9. Disponível em: <<https://goo.gl/gFqd0T>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

CAPLAN, Cathy. *Lapis Blue Blood Red*. New York: Playscripts, 2004.

CAVALCANTI, Lauro. A importância de Sér(gio) Bernardes. *Arquitextos*, v. 10, ago. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/LBh9Ir>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

CAVALCANTI, Lauro. *Sérgio Bernardes: herói de uma tragédia moderna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 2004. (Perfis do Rio, 41).

CHINN, Christopher. Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis. *Classical Philology*, v. 102, n. 3, p. 265-280, 2007.

CLARK, Sally. *Life without Instruction*. Vancouver: Talonbooks, 1994.

CLÜVER, Claus. *Ekphrasis and Adaptation*. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2016. Forthcoming..

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: on Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING Erik (Ed.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations between the Arts and Media*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997. p. 19-33.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2008.

CLÜVER, Claus. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 35-52.

COBLEY, Evelyn. Description in Realistic Discourse: the War Novel. *Style*, v. 20, n. 3, p. 395-410, Fall 1986.

COHEN, Elizabeth. The trials of Artemisia Gentileschi: a Rape as History. *Sixteenth Century Journal*, v. 30, n. 1, p. 47-75, 2000.

COLIN, Silvio. A arquitetura do Rio de Janeiro vai ao cinema. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/yTUvtX>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

COLOMINA, Beatriz (Ed.). *Architectureproduction*. New York: Princeton Architectural Press, 1988.

CORRINGTON, John W. Lawrence Ferlinghetti and the Painter's Eye. In: STANFORD, Donald E. (Ed.). *Nine Essays in Modern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965. p. 107-116.

CROWTHER, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

CURTISS, Otávio. *Clarice Lispector e o projeto arquitetônico*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura – Departamento de Projetos, 2012. Relatório final de atividades. Disponível em: <<https://goo.gl/MC0ErV>>. Acesso em: 2 maio 2015.

DAHLIN, Åsa. *On Architecture, Aesthetic Experience and The Embodied Mind: Seven Essays*. Translated by Kristin Pålsson. Stockholm: School of Architecture, Royal Institute of Technology, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

DINIZ, Thaís. Biopics/filmes biográficos: um gênero em expansão. In: VIEIRA, André; MONTEMEZZO, Luciana; VIANNA, Vera Lúcia (Org.). *Mediações do fazer literário: texto, cultura & sociedade*. Santa Maria: PPGL-UFSM, 2009. p. 75-86.

DINIZ, Thaís; SANTOS, Ariane. Imagens em palavras: as cinco formas efrásticas nos poemas de Shawna Lemay. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 149-159, 2011.

EIDELBERG, Martin; GRAY, Nina; HOFER, Margaret K. *A New Light on Tiffany: Clara Driscoll and the Tiffany Girls*. New York: New York Historical Society, 2007.

ELKINS, James. *The Poetics of Perspective*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

ELLESTRÖM, Lars. A Medium-Centered Model of Communication. Disponível em: <<https://goo.gl/d4D8hq>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: the Transfer of Media Characteristics among Media*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.

ENDERLÈ, Marcelle. Judite. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Brasília: Editora UnB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 540-544.

FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.

FERRAZ, Eucanaã. *Máquina de comover: a poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura*. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FLORES raras. Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto, Paula Barreto. Elenco: Glória Pires, Miranda Otto, Tracy Middendorf, Marcelo Airoldi e outros. Roteiro adaptado: Mathew Chapman, Julie Sayres e Carolina Kotscho. Música: Marcelo Zarvos. São Paulo: Imagem Filmes, 2013. DVD (118 min.), son., color.

FLUDERNIK, Monika. Description and Perspective: the Representation of Interiors. *Style*, v. 48, n. 4, p. 461-478, Winter 2014.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

FÜHRER, Heidrun (Ed.). *Making the Absent Present: Challenging Contemporary Concepts of Ekphrasis*. Lund: Intermedia Studies Press, 2016. In press.

FÜHRER, Heidrun; BANASZKIEWICZ, Bernadette. The Trajectory of Ancient Ekphrasis. In: JEDLICKOVA, Alice (Ed.). *On Description*. Prague: Akropolis, 2014. p. 45-75.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi Around 1622: the Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2001.

GARRARD, Mary D.; STEINEM, Gloria. Now You've Seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi. Disponível em: <<http://goo.gl/5QBxfI>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

GENETTE, Gérard. Discours du récit. In: \_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972a. p. 67-282.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

GENETTE, Gérard. Proust palimpsesto. In: \_\_\_\_\_. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972b. p. 41-67.

GIBSON, James Jerome. *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

GIMBER, Arno; AZCÁRATE, Asunción López-Varela. About Intermedialities: Review Article of New Work by Paech and Schroter, Chapple and Kattenbelt, and Ellestrom. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 12, n. 3, 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/YhnNwY>>. Acesso em: 8 set. 2010.

GLASER, Stephanie A. “Deutsche Baukunst”, “Architecture Française”: The Use of Gothic Cathedral in the Creation of National Memory in Nineteenth-Century Germany and France. In: CLÜVER, Claus; PLESCH, Véronique; HOEK, Leo (Ed.). *Orientations: Space/Time/Image/Word*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. p. 77-91.

GLASER, Stephanie A. *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*. 2002. Dissertation (PhD) – Indiana University, Ann Arbor, 2002.

GLASER, Stephanie A. Figures of Space, Figures of Time: Gothic Architecture, Enaergeia, and Periegesis. In: FÜHRER, Heidrun (Ed.). *Making the Absent Present: Challenging Contemporary Concepts of Ekphrasis*. Lund: Intermedia Studies Press, 2016. In press.

GLASER, Stephanie A. Space, Time and Narrative: The Literary Unfolding of Architecture. In: KRAUSE, Robert; VERLAG, Evi. *Text-Architekturen*. Baukunst (in) der Literatur des 19 und 20. Berlin; New York: De Gruyter Reihe, 2014. p. 13-30. (Linguae & Litterae: Publications of the School of Language and Literature Freiburg Institute for Advanced Studies). Voraussichtliches Erscheinen.

GLASER, Stephanie A. The Gothic Façade in Word and Image: Romantic and Modern Perspectives on Notre-Dame de Paris. In: GLASER, Stephanie A. (Ed.). *Media inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. p. 59-94.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GOÉS, Marta. *Um porto para Elizabeth Bishop*. São Paulo: Terceiro Nome, 2001.

GOLDHILL, Simon. What Is Ekphrasis for? *Classical Philology*, n. 102, p. 1-19, 2007.

CAVALCANTI, Lauro. Casa Samambaia: à frente de seu tempo. *Revista Casa Abril*, 1 set. 2013. Entrevista concedida a Silvia Gomez. Disponível em: <<http://goo.gl/4QPgFh>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

HABITATION aux environs de Petropolis. *L'Architecture d'Aujourd'Hui: Brésil*, Paris, v. 23, n. 42-43, p. 70-71, out. 1952.

HAMON, Philippe. *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Translated by Katia Sainson-Frank and Lisa Maguire. Berkeley: University of California Press, 1992.

HAMON, Philippe. Littérature et architecture: divisions et distinctions: quelques généralités. *Travaux de Littérature*, n. 12, p. 313-321, 1999.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? Tradução de Fernando Cabral Martins. In: VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, HAMON, Philippe; SALLENVA, Daniele (Org.). *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1976. p. 57-76.

HANSEN. João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set.-nov. 2006.

HARRIES, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1997.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, n. 22, p. 297-316, 1991.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis: Theory. In: RIPPL, Gabriele (Ed.). *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. p. 35-49.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HESS, Alan; WEINTRAUB, Alan; LEFÈVRE, José Eduardo. *Casa Modernista: A History of the Brazil Modern House*. New York: Rizzoli, 2010.

HOLLANDER, John. The Poetics of Ekphrasis. *Word & Image*, n. 4, p. 209-219, 1988.

HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. In: O'DONNELL, Patrick; BAVIS, Robert Con (Ed.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. p. 3-32.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JOHN Ruskin. The Victorian Web. Disponível em: <<http://goo.gl/jwmH70>>. Acesso em: 15 maio 2012.

JULIÃO, Raquel. *A heterotopia da curva livre em Oscar Niemeyer*. 2012. 198 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

KAMITA, João Masao. Niemeyer-Burle Marx e a lírica da paisagem: o caso da residência Edmundo Canavellas. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/S41GhA>>. Acesso em: 4 ago. 2015.

KATTENBELT, Chiel. O teatro como arte do performer e palco da intermedialidade. Tradução de Érika Vieira. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 2. p. 115-132.

KENNEDY, George A. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition: Introductory to the Study of Rhetoric*. Fort Collins: Colorado University Press, 2000.

KRANZ, Gisbert. *Das Bildgedicht in Europa*. Colônia: Böhlau, 1973.

KRIEGER, Murray. The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 3-20.

LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia: um duel pour l’immortalité*. Paris: Robert Laffont, 1998.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Zurich: Lars Müller, 2007.

LEÃO, Luiz Henrique. De Marta Góes, com Regina Braga, *Um porto para Elibeth Bishop volta no centenário da escritora americana*. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/cJc6mg>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

LEÃO, Sílvia. Lota de Macedo Soares: casa moderna, materialidade híbrida. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO SUL: PEDRA BARRO E METAL, 4., 2013, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2013. p. 4-26. Disponível em: <<http://goo.gl/fM3tEQ>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*. *Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 196-269, 1967.

LEMAY, Shawna. *All the God-Sized Fruit*. Québec: Macgill Queen University Press, 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINDE, Charlotte; LABOV, William. Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought. *Language*, v. 4, n. 51, p. 924-939, 1975.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Tradução de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2006. p. 191-220.

LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1. p. 47-69.

LOUVEL, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Edited by Karen Jacobs and Laurence Petit. Translated by Laurence Petit. Surrey: Ashgate, 2011.

LOVECRAFT, H. P.; BISHOP, Zealia. Medusa’s Coil. *Weird Tales Magazine*, Jan., 1939. Disponível em: <<http://goo.gl/bp7cgS>>. Acesso em: 2 set. 2015.

LUND, Hans. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Translated by Kacke Götrick. Lewiston; Queenston; Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1992.

MARTINS, Maria Lúcia Milléo. *Duas artes: Carlos Drummond de Andrade e Elibeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

McCABE, Susan. *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*. State College: Penn State University Press, 2005.

McKENZIE, Jon. Performance Studies. In: GRODEN, Michael; KREISWIRTH, Martin; SZEMAN, Imre (Ed.). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Maryland: The John Hopkins University Press, 2005. p. 726-731.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MICHALS, Duane. *Artemisia Gentileschi*. Impressões em gelatina de prata, 1979. Disponível em: <<http://goo.gl/FB6qQg>>. Acesso em: 21 out. 2014.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MONTEIRO, George (Org.). *Conversas com Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MORALES, Lúcia. Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop: projetos interrompidos. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADE, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. *Anais...* Disponível em: <<http://goo.gl/UgXsEj>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Tradução de Eliana L. L. Reis. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 40-63, jul.-dez. 2006.

PEDRI, Nancy; PETIT, Laurence (Ed.). *Picturing the Language of Images*. London: Cambridge Scholars, 2013.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. 2008. 358 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

NOGUEIRA, Nadia. *Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop: amores e desencontros no Rio dos anos 1950-1960*. 2005. 314 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

OLIVEIRA, Ana Rosa. Parque do Flamengo: instrumento de planificação e resistência. *Arquitextos*, ano 7, dez. 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/7y2mMI>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PALLASMAA, Juhani. *Encounter 1: Architectural Essays*. Edited by Peter MacKeith. Translated by Diana Tullberg e Michael Wynne-Ellis. Helsinki: Rakennustieto, 2006.

PALLASMAA, Juhani. *Encounter 2: Architectural Essays*. Edited by Peter MacKeith. Translated by Diana Tullberg e Michael Wynne-Ellis. Helsinki: Rakennustieto, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1997.

PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge; London: Belknap Press of Harvard University Press, 1931-1963. 8 v.

PENNA, Gustavo. Arquiteto: artista, profissional liberal ou empresário? *Revista AU*, n. 134, maio 2005. Disponível em: <<http://goo.gl/EeFU1Y>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge: MIT Press, 1997.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; PELLETIER, Louise. Architectural Representation Beyond Perspectivism. *Perspecta*, n. 27, p. 21-39, 1992.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PETTERSSON, Ulf. *Textually Mediated Virtual Worlds: Narration, Perception and Cognition*. 2013. 190 s. Dissertation (Doctorate) – Faculty of Arts and Humanities, Linnaeus University, Växjö, 2013.

PETHŐ, Ágnes. Intermediality in Film: a Historiography of Methodologies. *Film and Media Studies*, n. 2, p. 39-72, 2010.

PETHŐ, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2011.

POLLOCK, Griselda. Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem. In: BAL, Mieke (Org.). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 169-206.

PRZYBYCIEN, Regina. *Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PSARRA, Sophia. *Architecture and Narrative: the Formation of Space and Cultural Meaning*. New York: Routledge, 2009.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1. p. 15-45.

RAJEWSKY, Irina O. Potential Potentials of Transmediality: the Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches. In: TORO, Alfonso

de. *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 17-36.

RASMUSSEN, Steen E. *Understanding Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1957.

RASMUSSEN, Steen E. *Arquitetura vivenciada*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIPPL, Gabriele (Ed.). *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

ROBILLARD, Valerie. In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach). In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 53-72.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012. (Letras Clássicas).

ROLAND, Maria Tereza de França. *A casa: estreitos laços entre arquitetura e literatura*. 2008. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

SCHIBILLE, Nadine. *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Surrey: Ashgate Puc Co, 2014.

SCHUMACHER, Patrik. Interview: the Autopoiesis of Architecture. *Revista de Arquitectura*, Santiago, n. 23, primer semestre 2011. Entrevista a Loreto Flores.

SCHUMACHER, Patrik. *The Autopoiesis of Architecture*. London: John Wiley & Sons, 2010. v. 1.

SCHOLZ, Berhard. “Sub Oculos Subiectio”: Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 73-99.

SCHOPFER, Jean. L'Art Nouveau: an Argument and De-fence. *The Craftsman*, n. 4, p. 229, July 1903.

SHEPPARD, Anne. *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2014.

SOUZA, Eneida Maria de. Nacional por abstração. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 85-90, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/ZcbwPH>>. Acesso em: 26 out. 2015.

SPITZER, Leo. "Ode on a Grecian Urn"; or, Content vs. Metagrammar. In: SPITZER, Leo; HATCHER, Anna (Ed.). *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1962. p. 67-97.

SPURR, David. *Architecture & Modern Literature*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2012.

STEVENS, Cristina. HERstory: metaficção historiográfica e feminismos. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 97, 2012.

Susan Vreeland. Apresenta informações sobre a autora. Disponível em: <<http://www.svreeland.com>>. Acesso em: 12 set. 2011.

TAYLOR, Holly A.; TVERSKY, Barbara. Perspective in Spatial Descriptions. *Journal of Memory and Language*, n. 35, p. 371-391, 1996.

TAYLOR, Holly A.; TVERSKY, Barbara. Spatial Mental Models Derived from Survey and Route Descriptions. *Journal of Memory and Language*, n. 31, p. 261-292, 1992.

TOLEDO, Roberto. Uma casa para Elizabeth. *Revista Piauí*, n. 59, p. 19, ago. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/SDzwyX>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

TORNBORG, Emma. *What Pictures Can Make Us See: Poetry, Intermediality, Mental Imagery*. Malmö: Bokbox, 2014.

THE OXFORD Classical Dictionary. 3<sup>rd</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

VIDAL, Bélen. Feminist Histographies and the Woman Artist's Biopic. *Screen*, v. 48, n. 1, p. 69-90, Spring 2007.

VIDAL, Bélen. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

VIEIRA, Miriam de Paiva. O lugar da natureza no movimento *art nouveau*. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 6, p. 63-73, jul.-dez. 2012.

VIEIRA, Monica Paciello. *Sérgio Bernardes: arquitetura como experimentação*. 2006. 1944 f. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VODRET, Rosella; LEONE, Giorgio; MAGALHÃES, Fabio. *Caravaggio e seus seguidores: confirmações e problemas*. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2012.

VREELAND, Susan. Why I Love to Write Fiction about Art. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/HDr9LC>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

WAGNER, Peter (Ed.). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1996.

WEBB, Ruth. Accomplishing the Picture: Ekphrasis, Mimesis and Martyrdom in Asterios of Amaseia. In: JAMES, Liz (Ed.). *Art and Text in Byzantine Culture*. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 13-32.

WEBB, Ruth. Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, v. 15, n. 1, p. 7-18, Sept. 2012.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.

WEINGARDEN, Lauren. *Louis H. Sullivan and a 19th Century Poetics of Naturalized Architecture*. London: Ashgate, 2009.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Ed.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982. p. 251-277.

WINNER, Viola H. *Henry James and the Visual Arts*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1970.

WOLF, Werner (Ed.). *Metareference across Media*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

WOLF, Werner; BERNHART, Walter (Ed.). *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007.

YACOBI, Tamar. Ekphrasis and Perspectival Structure. In: HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (Ed.). *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p. 189-202.

YACOBI, Tamar. Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry. *Poetics Today*, v. 34, n. 1-2, p. 1-52, Spring-Summer 2013.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, v. 16, n. 4, p. 599-649, 1995.

### Bibliografia geral

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: GENETTE, Gérard (Ed.). *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BARZUN, Jacques. *Da alvorada à decadência: a história da cultura ocidental de 1500 aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BESNER, Neil. Translating North and South: Elizabeth Bishop, Biography, and Brazil. In: CHEADLE, Norman; PELTITIER, Lucier (Ed.). *Canadian Culture Exchange: Translation and Transculturation*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2007. p. 307-321.

CALVINO, Italo. Visibility. In: \_\_\_\_\_. *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. p. 81-100.

CUDDON, John Anthony Bowden. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 1977. Disponível em: <<http://goo.gl/5x3C5h>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. New York: Bartleby.com, 2000. Disponível em: <[www.bartleby.com/113/](http://www.bartleby.com/113/)>. Acesso em: 17 nov. 2014.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1.

DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 2.

ECO, Humberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2007.

GASCHE, Rodolph. Some Reflections on the Notion of Hypotyposis in Kant. *Argumentation*, v. 4, n. 1, p. 85-100, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 2006.

GROSSMAN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. *Revista Item*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 29-37, 1996.

HEWISON, Robert. *John Ruskin: the Argument of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

HUXTABLE, Ada Louise. *Frank Lloyd Wright, a Life*. Nova York: Penguin Books, 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LUCBERT, Françoise. Traduction, transposition et adaptation dans le discours sur l'art des écrivains symbolistes. In: MERCIER, Andrée; PELLETIER, Esther (Dir.). *L'Adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene, 1999. p. 75-109.

McKEAN, Hugh. *Lost Treasures of Louis Comfort Tiffany*. Agtlen: Schiffer, 2001.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 113-123, 2004.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Built Upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*. Cambridge: MIT Press, 2008.

PIMENTEL, Daiane C. *A escrita imagética em "Relato de um certo Oriente", de Milton Hatoum*. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

RAPE. In: DICTIONARY.com. Disponível em: <<http://goo.gl/PSO6xU>>. Acesso em: 3 dez. 2011.

RIFFATERRE, Michel. On the Diegetic Functions of the Descriptive. *Style*, v. 20, n. 3, p. 281-294, 1986.

ROLLYSON, Carl. *American Biography*. Lincoln: iUniverse, 2006.

SHONFIELD, Katherine. The Use of Fiction to Interpret Architecture and Urban Space. *The Journal of Architecture*, v. 5, n. 4, p. 369-389, 2000.

STAMPLER, Laura. *The (Un)speakability of Rape: Shakespeare's Lucrece and Lavinia*. 2010. English Honors Thesis – Stanford University, California, 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/UI8CtD>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. Tradução de Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 1996.

VIEIRA, Miriam Paiva. *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WEBB, Jen. *Understanding Representation*. London: Sage, 2009.

WEBB, Ruth. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative Metaphor, and Motion in Ekphrasis of Church Buildings. *Dumbarton Oaks Papers*, n. 53, p. 59-74, 1999.

WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.