

**Literatura, linguística e pesquisa interartística:
confluências e divergências**

letrônica

Neurivaldo Campos Pedrosa Junior*

O interdisciplinar [...] não está em confrontar duas disciplinas já constituídas (das quais, na realidade, nenhuma consente em *abandonar-se*). Para se fazer a interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertence a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos (BARTHES, 2004, p.105)

Figura emblemática do pensamento francês do século XX, Roland Barthes desempenha lugar de destaque na/para reflexão centrada nas interfaces Literatura e Linguística, na medida em que realizou em seus escritos um salutar intercâmbio de procedimentos metodológicos e inquietações teóricas provenientes daquelas duas disciplinas em direção ao que se tornaria o projeto semiológico. Acompanhar a trajetória do pensamento barthesiano, permite-nos observar a maneira como o teórico francês, desde os seus primeiros escritos, opera conceitos teóricos nodais para as discussões tanto em Literatura quanto em Linguística e, para além dessas duas, contribui para as discussões interartísticas.

Tomando como ponto de partida o pensamento barthesiano, este artigo tem como objetivo refletir sobre algumas contribuições da Literatura e da Linguística para a Pesquisa Interartística. Para isso, ao longo do trabalho, serão contemplados temas relativos à correspondência entre as artes, que serão discutidos à luz de aportes teóricos

* Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Assessor da Secretaria Municipal de Educação de Dourados/MS – SEMED. Professor da FAP. Desenvolve pesquisas acerca da correspondência entre diversas artes e mídias, tendo já publicado artigos em *Anais* de eventos nacionais e internacionais, Periódicos e capítulos de livros sobre a Pesquisa Interartística.

de ambas as disciplinas, reforçando, para além dos binarismos, a ideia de produtividade do diálogo, trocas e intercâmbios entre Linguística e Literatura.

Se em Roland Barthes são recorrentes termos como Língua, Linguagem, Discurso, Texto, Escritura, vemos que estes não estão circunscritos apenas à Literatura ou à Linguística mas tornam-se extensivos a outras artes, tais como a Pintura, Música, Dança, Arquitetura, o que nos permite, ao longo da reflexão centrada na correspondência entre as diversas artes (ou as diversas mídias, se pensarmos no contexto contemporâneo) utilizarmos aportes teóricos provenientes tanto de uma quanto de outra disciplina. Poderíamos iniciar nosso percurso pelos caminhos da comparação interartística retomando a passagem em que Barthes sugere que

(...) se literatura e pintura deixarem de ser consideradas em uma reflexão hierárquica, uma sendo o *retrovisor* da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: *classificados*? Por que não anular sua diferença (puramente substancial?) Por que não renunciar à pluralidade das "artes", para melhor afirmar a pluralidade dos "textos"? (BARTHES, 1992, p.87).

A incidência do olhar sobre a História da Arte leva-nos a evidenciar que, não raro, quando se procedia às comparações interartísticas, estabelecia-se uma hierarquia com o objetivo de atestar a superioridade de uma arte sobre a outra. Assim, há, ao longo de toda a história da arte, uma série de lutas pelo poder, marcadas por conflitos e tensões. Disso decorre que, na arena interartística, as artes não apenas transformavam a si mesmas mas acabavam impondo transformações às demais. Com isso, vemos que as lutas pelo poder proporcionaram, inclusive, o surgimento da estética e das teorias de artes, na medida em que estas duas trabalhavam com a crença da primazia, senão da superioridade, da Literatura sobre as demais artes. Tal prática reforça a tradição platônica que privilegia o logos, a palavra e coloca em lugar subordinado a sua antiga rival, a imagem.

A mudança na escala hierárquica ocorre, principalmente, a partir do Renascimento, sendo que o trabalho empreendido por Leonardo da Vinci não apenas potencializa a disputa entre as artes (e mais precisamente entre Literatura e Pintura), mas propõe também a superioridade desta sobre as demais artes, pois a Pintura

(...) não necessita de intérpretes, diferentemente das línguas e das letras. [Ela] satisfaz a espécie humana imediatamente, não diferentemente que as próprias coisas produzidas pela natureza, e ela satisfaz não apenas a espécie humana, mas também a animal. (...) A pintura representa os trabalhos da natureza para o senso [comum] com mais verdade e certeza do que palavras e letras o fazem, mas as representam com mais verdade as palavras para o senso comum. (...) E se tu, poeta, quiseses descrever as obras da natureza com a tua profissão simples, fingindo diversos locais e as formas de várias coisas, tu

serás superado pela grandeza infinitamente superior do poder do pintor (DA VINCI *apud* SELIGMANN-SILVA, p.13).

A radicalidade do pensamento de Da Vinci tem como propósito abalar o papel ocupado pelas palavras dentro da cultura renascentista, antecipando, dessa forma, modernas discussões acerca da linguagem verbal, enquanto um sistema que opera em falso, uma vez que empregam “signos artificiais”. Leonardo da Vinci procura demonstrar, ao longo de seus textos, que as artes ou as ciências que se utilizam de uma reflexão mental, bem como do ato discursivo para a aquisição de conhecimento, não lograriam tanto êxito quanto as que se utilizam da visão, da ação mecânica e também da experiência empírica com a Natureza. O gesto de retomar a reflexão de Leonardo da Vinci nos direciona para o tangenciamento entre Literatura e Linguística a partir da pesquisa comparativa entre as artes, na medida em que traz para o palco da reflexão o binômio palavra/imagem e, com isso, faz emergir uma discussão mais pontual acerca da distinção entre linguagem verbal e linguagem não-verbal. Observa-se que, com frequência, proclama-se a superioridade da primeira sobre as demais linguagens. Nessa linha de pensamento, lembramos que Greimas aponta para uma situação paradoxal, pois

O discurso verbal, cujo caráter dominante – é nele que de fato se traduzem, e é através dele que se tornam comparáveis todas as outras linguagens – constitui a principal preocupação do teórico da semiótica. A ele cabe uma tarefa dupla e paradoxal: deve ao mesmo tempo reconhecer a distância que separa o discurso espacial dos discursos que o parafraseiam, mas também – já que ele tem o seu próprio discurso sobre as linguagens naturais – procurar suprimir essa distância ou anular os seus efeitos (GREIMAS *apud* OLIVEIRA, 1993, p.28).

Evidentemente, Greimas não está sozinho na empreitada de atestar a presença da linguagem verbal na pintura, ressaltando a dependência da imagem em relação à palavra. Em grande parte, estudiosos como Barthes, Michel Butor e Iuri Lotman propõem a adoção de um modelo linguístico para o estudo de outros sistemas semióticos, incluindo aqueles constituídos por diferentes artes, como, por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura. G.M. Vadja, em referência a Iuri Lotman, assim justifica a adoção do modelo linguístico,

Todas as artes se servem de signos, isto é, de palavras, de formas ou movimentos visuais, de cores e de tons (...) todas as artes têm sua linguagem específica que é calcada sobre a linguagem natural (sistemas de signos lingüísticos). A arte é, pois, segundo Lotman, “um sistema modelisante secundário”, que, como todas as línguas (isto é, como todos os sistemas semióticos) se constrói de acordo com o tipo da linguagem e representa assim um sistema de comunicação entre emissor e receptor (VADJA *apud* OLIVEIRA, 1993, p.29).

Louis Marin, contudo, faz ressalvas ao uso indiscriminado da “aplicabilidade” do modelo linguístico na leitura e compreensão das demais artes, como se pode observar na seguinte passagem

A primeira pergunta, preliminar a toda aplicação do modelo linguístico a um objeto não lingüístico como a pintura: há na pintura algo que se possa considerar correspondente ao sistema de dupla articulação? A segunda pergunta, também primordial, remete à distinção sausserreana entre língua e fala (...) A fala é uma combinação de elementos selecionados no código da língua e generalizados no discurso. A distinção entre língua e fala, fundamental para definir o processo de sentido, pode ser transposta para o domínio pictórico? Enfim, pode-se ter para a pintura o equivalente ao sintagma lingüístico, que mantém com a palavra uma ligação de proximidade estrutural, para usar a expressão de Barthes? Todas essas perguntas já foram feitas, e respostas negativas, não raro enfáticas, lhes foram dadas por Duffrene, por exemplo, ou por Fancrastel (MARIN, 1971, p.22).

O que emerge das reflexões linguistas e literárias é uma preocupação sobre a legitimidade de a pintura constituir-se enquanto linguagem, sobretudo porque a distinção *langue/parole* de Saussure ainda exercia forte influência sobre as reflexões que envolviam tanto a Língua quanto a Literatura e, na análise desta última, a relação com as demais artes, principalmente com a pintura. Roland Barthes já havia observado que, desde a grande expansão da linguística, inúmeras vezes lhe fora feita a pergunta: a pintura é uma linguagem? Para Barthes, contudo, não havia nenhuma resposta, pois

(...) não se conseguia formular nem o léxico nem a gramática geral da pintura a separar, de um lado os significantes do quadro, de outros seus significados, bem como a sistematizar suas regras de substituição e de combinação. A semiologia, enquanto ciências dos signos, não tinha poder sobre a arte: bloqueio funesto, pois que essa carência reforçava a idéia segundo a qual a criação artística não pode ser “reduzida” a um sistema: o sistema, como se sabe, é considerado um inimigo do homem das artes (BARTHES, 1990.p.135).

Barthes apóia-se em Jean-Louis Schefer para propor não apenas uma ampliação e transposição do mero questionamento “é a pintura uma linguagem?” mas a substituição deste questionamento por um outro que carregaria em si uma produtividade maior para se pensar a relação pintura/linguagem. Assim, diante do enunciado “é a pintura uma linguagem?”, Schefer o

(...) substitui por uma pergunta aparente marginal, cuja distância, no entanto, o leva a constituir um campo inédito em que a pintura e sua *relação* (como se diz: uma relação de viagem), a estrutura, o texto, o código, o sistema, a representação e a figuração, todos esses termos herdados da semiologia, são distribuídos de acordo com uma nova topologia, que constitui “uma nova maneira de sentir, uma nova maneira de pensar”. Esta pergunta é mais ou menos a seguinte: qual é a relação entre o quadro e a linguagem que

fatalmente nos servimos para lê-lo — isto é, para (implicitamente) escrevê-lo? *Essa relação não constitui o próprio quadro?* (BARTHES, 1990.p.135).

A preocupação em compreender a Pintura enquanto uma linguagem organizada tal qual a linguagem verbal aponta-nos para a necessidade de forjarmos uma “teoria” que nos permita, por exemplo, “ler” as imagens dispostas na superfície da tela. Logo, para darmos continuidade ao trabalho iniciado pelo pintor, a compreensão/leitura das imagens passa, necessariamente, pelo emprego da linguagem verbal, todavia, longe de atestarmos a superioridade daquela sobre a linguagem pictórica, entendemos que, num jogo inter e trans-textual, a leitura dessa linguagem pictórica, ao colocar-nos diretamente diante de uma multiplicidade de imagens, acaba por abrir-se para um jogo inter e trans-textual, em que cada imagem a ser lida/decodificada acaba por remeter-nos a outras imagens, construídas e sustentadas pelos mais diversos sistemas semióticos, reforçando, com isso, a ideia barthesiana que abre este artigo, da necessidade de abolirmos a pluralidade das artes para melhor atestarmos a pluralidade dos textos. Assim, diante das relações inter e trans-textuais, que nós, leitores, iremos estabelecer, cumpre questionar se

(...) qualquer imagem pode ser lida? Ou, pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema auto-suficiente de signos e de regras qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo? (MANGUEL, 2003, p.21)

Assim, ao nos lançarmos ao trabalho de “ler” as imagens — de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, deparamo-nos com o próprio questionamento sobre o emprego do verbo “ler”, na medida em que este sempre esteve diretamente relacionado à leitura do texto literário. Todavia, podemos pensar que, se

Lemos uma carta, um poema, um livro; o que significa ler um desenho, um quadro, um afresco? Pois se o termo leituras aplica imediatamente a livro, será que o mesmo ocorre em relação a quadro? Se, *lato senso*, falamos de leitura a propósito de quadro, impõe-se questionar a validade e a legitimidade dessa extensão (MARIN, 2000, p.19).

Com a atenção voltada para as comparações interartísticas, podemos pensar na especificidade com que se apresenta a leitura do texto literário e a leitura de um quadro, na medida em que implicam a existência de níveis e campos teóricos em que emergem semelhanças e diferenças. Nesse sentido, não podemos nos furtar de trazer para o plano

de nossas discussões, a reflexão teórica de Louis Marin, na medida em que o semioticista francês promove o casamento entre Literatura, Linguística e Pintura, ao se voltar para a problemática da leitura de um quadro, assim, para Marin

Ler é, primeiramente, reconhecer uma estrutura de significância: que tal forma, que tal figura, tal traço é um signo, que ele representa alguma outra coisa, sem que saibamos necessariamente qual é essa coisa representada. É assim que olhamos comumente os quadros, acrescentam os lógicos de Port-Royal a sua definição de signo. Esse olhar sobre o quadro é, para Port-Royal, “imediatamente” leitura, e isso em consideração a uma dupla definição pressuposta e implícita (1) da idéia de signo como representação e (2) do quadro de pintura (ou do mapa de geografia) como a idéia de uma coisa cuja impressão completa no espírito é apenas para representar a idéia de uma outra coisa. Ler é, em seguida, compreender o que lemos, dotar essa operação de reconhecimento da estrutura da significância, de uma significação. (...) é um quadro um “enunciado” pictórico, alguma coisa como uma frase, uma proposição, um juízo, para falar a linguagem dos clássicos? Em caso afirmativo, existe no quadro alguma parte que assumiria a função do verbo, do sujeito ou do predicado? (...) A pintura é isso? Ao induzir a leitura, não assume ela um estatuto propriamente discursivo? É ela esse discurso de imagens cujas figuras deveriam ser analisadas, se não como signos, pelo menos como *tropos*? (MARIN, 2000, p.20)

E assim, com relação aos signos do/no quadro, poder-se-ia indagar se estes apresentam-se como elementos discretos e identificáveis cujo sistema se poderia construir, conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito? Assim, se há signos no quadro, são eles “legíveis”? “Não poderíamos perguntar se esses elementos, formas e/ou figuras, são unidades além da enunciação lingüística que os declara ou, para falar a linguagem de Peirce, se o *representamen* icônico tem a qualidade de signo independentemente do interpretante verbal que ele determina” (MARIN, 2000, p.20).

Com relação à leitura de um quadro, podemos recorrer a Denis Diderot, famoso enciclopedista francês, que gastou muita tinta exercendo o papel de crítico dos *Salons* parisienses. Em seus escritos, Diderot problematiza uma reflexão centrada no sujeito, acrescenta inovações às telas descritas, e mais ainda, não apresenta todos os elementos presentes no quadro, mas, fixa-se em alguns deles e assim procede à criação de uma “história” para apresentar o quadro, convidando o leitor a “passar pela tela”. Consequentemente, ele opõe-se à perspectiva clássica, para a qual havia um ponto de vista único e que guiaria o leitor durante a “leitura” do quadro. Em Diderot essa perspectiva cai por terra, já que, agora, ele mostra que o quadro também apresenta inúmeros pontos de vista. Ou seja, podemos pensar, em um primeiro momento, que “o reconhecimento das categorias e das figuras plásticas informa sobre o modo de existência da forma plástica, tal qual se acha subjacente à sua manifestação em superfície e em superfícies” (GREIMAS, 2004, p.89). Durante um

longo período, acreditou-se que a leitura dos elementos plásticos dispostos na superfície da página deveria seguir uma “linearidade”, ao pintor caberia a função de estabelecer um *trajeto de leitura*, ora, hoje vemos que essa ideia não se sustenta mais, pois,

Para dar conta da leitura das superfícies construídas, a hipótese — à primeira vista sedutora e geralmente aceita no presente — consiste em postular a linearidade da leitura — que pode ser identificada com o percurso efetuado pelo olhar no processo da percepção: bastaria filmar os movimentos que os olhos efetuam durante a exploração de um quadro para que toda uma sintaxe — ou, pelo menos, sua sintagmática — nos seja revelada (GREIMAS, 2004, p.91).

Entendemos que, por mais tentadora que seja, a imposição de uma linearidade para o reconhecimento dos elementos plásticos dispostos na superfície da tela não é uma atitude concludente e coerente, pois, mesmo diante do pressuposto de uma leitura *linear contínua*,

(...) pode-se muito bem, mesmo admitindo o princípio, considerar que ela se acha limitada a percursos parciais (impostos, por exemplo, por desvios de contrastes), prevendo-se ao mesmo tempo “saltos anafóricos”, cuja função seria a de conectar entre si diferentes percursos; pode-se, sobretudo, mesmo reservando um lugar para leitura orientada, levar em conta a possibilidade já reconhecida, de *apreensões simultâneas* dos termos, de apreensões de dispositivos dotados de organizações categóricas (GREIMAS, 2004, p.91).

Nos textos produzidos para os *Salões*, vemos que a prática adotada por Denis Diderot difere-se da postura assumida nos seus primeiros escritos, porque, lá, via-se uma forte crença no elemento espacial da pintura, excluindo desta arte a presença de qualquer elemento temporal. Agora, ao convidar o leitor/espectador a passear pela tela, não exigindo que sejam obedecidos certos caminhos e propiciando voltas, sempre que o espectador julgar necessário, Diderot introduz o elemento temporal ao quadro.

Passemos a um exemplo mais claro: a crítica feita ao quadro *La Jeune Fille qui Pleure son Oiseau Mort*, de Greuze. Nesse quadro, vê-se uma moça triste contemplando um pássaro morto. O que faz Diderot? Ele cria uma história, um “enredo” para o quadro, dialogando com a moça representada na tela. Ele inicia seu “diálogo” com perguntas sobre origem da tristeza da moça. Diderot responde às questões feitas a sua suposta interlocutora, criando um contexto dramático, em que pode ser lida uma história voltada para a dor da moça.

A história criada por Diderot é a seguinte: o pássaro havia sido dado a ela por um namorado que teria, por sua vez, seduzido a moça. Logo, podemos vislumbrar a cena da sedução, bem como a rápida saída do rapaz, a chegada da

mãe da moça, os choros, os lamentos e as palavras de consolo dirigidas a ela pelo crítico. Este termina desejando ter sido ele o sedutor. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, “nesse ponto, quando fala do próprio desejo, o autor já introduziu no quadro a temporalidade e a dramatização, por meio da história” (OLIVEIRA, 1993, p.18). Se a Pintura era até então considerada uma arte espacial, assim como a escultura, agora ela ganha novos “ares” com a crítica de Diderot, pois ele mostra que a Pintura também implica elementos temporais. Pensamos, com Solange Ribeiro de Oliveira, quando observa que o texto de Diderot já “antecipava algumas pontos da semiótica moderna”, pois ele põe em discussão questões relativas à leitura do quadro, uma vez que, o que Diderot faz é mostrar a imprevisibilidade e a variedade de leituras que podem advir de um quadro, entendido, agora, como um texto já pronto, mas que quer ainda se “constituir”, processo que só aconteceria no ato de “leitura” empreendida pelo espectador/leitor. Advém, então, dessa reflexão de Diderot, que o espectador/leitor passa a gozar de uma certa liberdade de interpretação, pois, a partir da imagem de uma jovem triste pela morte de um pássaro, ele cria toda uma história de amor e acaba por introduzir-se, também, como personagem daquele quadro, ao mostrar que gostaria de ter sido o sedutor.

Sob outra perspectiva, podemos registrar que Diderot, em decorrência da necessidade de escrever para os salões parisienses, frequenta o ateliê de muitos pintores. Diante disso, coloca-se diante da descoberta de uma outra linguagem, ou seja, uma outra maneira de falar sobre a pintura, mais técnica e específica. Com isso, haverá na crítica exercida por Diderot uma divisão com relação à análise dos quadros, de um lado, aquela crítica “ideal”, de acordo com a tradição, por outro lado, veremos surgir uma crítica mais “técnica”, advinda do contato com os artistas, na qual aparece uma reflexão mais centrada no próprio “fazer” do artista, sancionada com o auxílio de uma axiologia pictural bastante complexa. Logo,

Embora pratique — como exigem seus correspondentes — uma abordagem *figurativa*, Diderot reserva um lugar não menos importante à abordagem *plástica* dos mesmos objetos: após recortar o quadro em objetos “denomináveis”, após reuni-los em grupo e em cenas, numa palavra, interpretar o que o pintor quis “nos dizer”, ele passa à outra coisa e, examinando atentamente os traços que o pincel deixou na tela, procura compreender o que o pintor quis “fazer”, sem jamais conseguir — nem mesmo tentar — aproximar os dois pontos de vista. (...) Isso mostra quão verdadeira é a afirmação segundo a qual um objeto semiótico, em vez de um dado, não é senão o resultado de uma leitura que o constrói (GREIMAS, 2004, p.83).

Do que vimos discutindo até o momento, observamos que, de um lado, a problemática de a pintura configurar-se enquanto linguagem articulada abre-se, também, para a discussão sobre a *leitura* de um quadro, de um outro lado, podemos pensar na leitura da palavra/letra configurada, re-configurada e *trans*-configurada enquanto imagem na superfície da página. Neste ponto, pensamos, uma vez mais, nas interfaces entre Literatura e Linguística, sobretudo porque ambas nos auxiliarão, com seus aportes teóricos, a melhor compreender o poder da palavra em evocar imagens, pois, tanto a palavra quanto as imagens têm sua origem no traço. Assim, “o traço – gesto do corpo – é a artéria pulsante e configura imagens rizomáticas num acúmulo de signos que à primeira leitura precariamente se vê” (CASA NOVA, 2002, p.90). Com isso, observamos que

A letra é a materialidade do significante, fora do domínio da metáfora. Ela se extrai do texto, do campo do sentido que só se dá no encadeamento do significante e seus efeitos de significado, assim como o objeto *a* se extrai do registro do imaginário. Ela se materializa, assim, como traço, traço que mostra na caligrafia japonesa seu casamento com a pintura – e que o calígrama, desde o *Coup de dès* de Mallarmé, remete a seu caráter visual, para além do sentido, marcando o programa de boa parte da literatura do século XX (RIVERA, 2007, p.91).

Da passagem acima, gostaríamos de sublinhar o casamento entre traço (que pode configurar-se enquanto *letra*) com a pintura. Nisto, a escrita japonesa é exemplar, ou seja, para atestar a íntima relação entre escrita e imagem, ou, quando a própria escrita torna-se uma imagem. Não nos causa estranhamento, então, que Roland Barthes, em um de seus últimos livros, volta-se ao Japão para interrogar-se sobre o poder do signo, tomando como ponto de partida alguns itens próprios da cultura oriental, dentre eles destacam-se a comida, as ruas, o teatro, as saudações, as cartas e, *last but not least*, a escrita, escrita esta que apresenta um tangenciamento, entre imagem e texto, ou, ainda, um casamento entre palavra e imagem, a esse efeito, Barthes irá associar a noção, proveniente do Zen, de *satori*, ou seja, “texto e imagem em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos” (BARTHES, 2007, p.5). Harmonizamo-nos com o raciocínio proposto por Maria do Carmo Veneroso, quando, ao discorrer acerca da relação entre escrita e imagem, ressaltará que:

Essa estreita relação entre imagem e escrita, embora tenha se modificado através dos tempos, nunca deixou de existir totalmente. Pelo termo escrito, entendem-se as suas várias formas, que vão desde a pintura rupestres da Pré-História, passando pela escrita cuneiforme, pelos hieróglifos egípcios, pelos diferentes alfabetos e pelos caracteres da escrita ideogramática, até a narrativa

visual, presente na arte grega e romana e também nas histórias em quadrinhos e no cinema. Entretanto, por muito tempo (do século XV ao século XX) vigorou, na sociedade ocidental, um princípio que afirmava a separação entre signos lingüísticos e elementos plásticos (VENEROSO, 2004, p.50).

Sob essa perspectiva, podemos pensar, então, na produtividade, para os estudos interartes, de refletir acerca da força da *Letra* em evocar imagens e, ela mesma, constituir-se em imagem, uma vez que a letra

(...) por um lado, mantém “cativa” a linguagem, toda a linguagem escrita, na goliha de seis vinte e seis caracteres (para nós, franceses), e esses caracteres nada mais são do que a combinação de algumas retas e de algumas curvas; mas, por outro lado, é o ponto de partida de um enorme conjunto de imagens, vasto como uma cosmografia; significa, por um lado, a censura extrema (Letra, quantos crimes são cometidos em teu nome!), e, por outro lado, o extremo prazer (toda a poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra); diz respeito simultaneamente ao grafista, ao filólogo, ao pintor, ao jurista, ao publicitário, ao psicanalista e ao estudante (BARTHES, 1994, p.93).

Atentar para essa dupla e diabólica potencialidade da Letra pode ser produtiva para os estudos interartes, na medida em que a Letra realiza, no jogo palavra/imagem, a mediação entre um e outro termo. E, assim, na intensa interação entre as diferentes linguagens a que assistimos hoje, prolifera-se a utilização das “letras-imagens”, o que vem a atestar que a palavra não é o único resultado, a única transcendência da Letra. Vemos, dessa forma, que o artista participa, agora, de um jogo, no qual empregará uma variedade de materiais, signos e estruturas. Com isso, letras e símbolos abandonam sua função estritamente lingüística para se configurarem, na superfície da página, como matéria de proposição plástica. Ocorre, então, uma quebra dos limites entre o visual e o literário, em nome das “impurezas” textuais, como proclamava Hal Foster. Estas irão estender-se, inclusive, até a dissolução dos limites entre as diferentes linguagens. Dessa forma,

Nada mais é estanque, e essa interação entre as linguagens está se tornando cada vez mais complexa. A aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da letra como imagem na poesia estão ligadas, portanto, à questão da dissolução dos limites precisos entre linguagens artísticas e à mistura cada vez maior entre as categorias artísticas, com a aproximação entre as artes (VENEROSO, 2004, p.50).

Vemos, assim, que, na superfície da página:

O verso escapa a si mesmo. As linguagens se precipitam umas nas outras. As imagens são devoradas e devoram-se umas às outras. Os sentidos se perdem. Vão e voltam refazendo percursos da letra. Os sentidos deixam o território do significado, aderem às multiplicidades, criam e recriam significâncias. O imaginário solta suas amarras do real, que passa a ser somente cintilação, e possibilita “voyages” de verso a re-verso (CASA NOVA, 2002, p.8).

A partir desse deslocamento contextual, poderemos observar a “invasão” do pictórico no literário e vice-versa. Diante disso, perguntamos, então, com Barthes

As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O quê? Abecedários. O alfabeto é um sistema autônomo, aqui provido de predicados suficientes para garantir-lhe a individualidade: alfabetos “grotescos, diabólicos, cômicos, novos, encantados” etc.; em suma, é um objeto que a função e a posição técnica não esgotam: é uma cadeia significante, um sintagma exterior ao sentido, mas não exterior ao signo. Todos os artistas citados por Massin, monges, grafistas, litógrafos, pintores, fecharam o caminho que parece levar, naturalmente, da primeira à segunda articulação, da letra à palavra e tomaram outro caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: a aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e justamente por isso no centro de sua ação (BARTHES, 1994, p.94).

Observamos, então, que Diderot empenha-se no trabalho de comparar a Pintura, a Música e a Poesia, ao longo de sua “*Carta sobre os surdos-mudos*: para o uso dos que ouvem e falam”. A imagem que Diderot toma como ponto de partida para a comparação é a de uma mulher moribunda. Para ele, o poeta representá-la-á da seguinte forma:

*Illa graves oculos conata attollere, rursus
Déficit. Infixum stridet sub pectore vulnus
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit.
Ter revoluta toro est, oculisque errantibus alto
Quoesivit coelo lucem, ingemuitque reperit.¹*

Em seguida Diderot mostra como um músico retrataria a mesma cena, para, *a posteriori*, descrever o processo empreendido pelo pintor, que faz com que as coisas serem mais impressionantes, pois,

(...) não tendo o pintor senão um momento para reunir tantos sintomas letais quanto o poeta, ele pode, em contrapartida, fazer com que esses sejam mais impressionantes. O pintor mostra a coisa mesma; as expressões do músico e do poeta são apenas hieróglifos (DIDEROT, 1993, p.60).

Notamos, então, uma semelhança entre a postura de Diderot e as de Leonardo Da Vinci e Jean Baptiste Dubos. Pois, os hieróglifos de Diderot corresponderiam aos “Signos Artificiais” de Dubos e Da Vinci. Diderot acreditava que

¹ *Eneida*, de Vergílio. “Ela tentou erguer os seus pesados olhos. De novo não conseguiu. Encravada no seu peito, a ferida chia. Três vezes, alçando-se apoiada sobre o cotovelo, ergueu-se. Três vezes revirou-se no leito, buscou com os olhos vacilantes no alto céu a luz e gemeu quando a encontrou”. Tradução de João Angelo de Oliva Neto do Latim feita especialmente para DIDEROT. *Carta sobre os surdos-mudos*: para o uso dos que ouvem e falam.

(...) o discurso não é mais apenas um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas que é além disso *um tecido de hieróglifos* entrelaçados uns sobre os outros que o pintam. Eu poderia dizer nesse sentido que toda poesia é emblemática (DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p.38).

Em Diderot, a noção de hieróglifo ainda trazia características dos tratados de Estética do Renascimento, ou seja, de uma escrita marcada tanto pelo mistério como pela universalidade da mensagem. Vemos, nesse sentido, que o hieróglifo, para Diderot, ainda carrega alguns resquícios da estética barroca, ainda que harmonize-se, em certa medida, com os ideais Iluministas, pois

Em vez do ínfimo visado pela linguagem intuitiva, ou da clareza e precisão racionais da linguagem simbólica do Iluminismo, na alegoria barroca há, como Benjamin escreveu, um “precipício entre o ser imagético e o significar”. O hieróglifo era valorizado no Barroco justamente devido à sua face enigmática, como uma imagem opaca que punha em questão tanto a totalidade orgânica, como a imediatez da simples comunicação (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.38-39).

Assim, de acordo com Marcio Seligman-Silva,

(...) os hieróglifos, no sentido que Diderot atribui a esse termo, teriam sido introduzidos na linguagem num período *posterior* à instituição da linguagem, já que para ele a primeira linguagem era instrumental, marcada pela *facilité*; foi construída com base numa *adequação* ao aparelho fonético do homem e não segundo uma relação de semelhança com o objeto representado. A linguagem poética seria fruto de uma *motivação* dos seus signos (estabelecimento de uma relação de analogia com o denotado) que deve ser compreendida no sentido de uma aproximação com os ‘signos naturais’, tal como essa teoria dos signos naturais em oposição aos artificiais havia sido reavivada por Dubos (DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p.37-38).

Logo, as mensagens partiam do particular para o universal e, mais ainda, a recepção dessa escrita era marcada por um trabalho de decifração. Decifração das imagens e da escrita, tal qual em Freud. É Diderot novamente quem observa: “demandando um prazer puro e sem penas; eu volto as costas a um pintor que não me propõe senão um emblema, um enigma a ser decifrado” (DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p.67). Mais tarde Lessing voltará a essa característica das obras de arte de se apresentarem enquanto enigmas à espera de um espectador/leitor que tente desvendá-las.

A linguagem da poesia é descrita, então, como um tecido de hieróglifos, conseqüentemente, haveria a necessidade de decifração, ou, de tradução desses hieróglifos. Nesse sentido, observamos que Diderot já anuncia alguns preceitos acerca

da tradução intersemiótica, pois, o enfoque comparatista entre as artes permitiria um conhecimento acerca da mecânica de cada uma delas, assim, “toda a arte de imitação possuindo seus hieróglifos particulares, eu gostaria que um espírito instruído e delicado se dispusesse a compará-las entre si” (DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p.39). O que pretende Diderot é observar como o escritor, o pintor restituem a mesma *imagem*, ou seja, na esteira da *imitação* da natureza, Diderot interessa-se pela forma como os diferentes códigos empregados pelas diversas artes são capazes de transpor, de realizar a *imitação*.

Ocorre, então, que Diderot e Freud abrem, ainda que de maneira não-intencional, o caminho para que Roland Barthes possa propor sua teoria sobre os hieróglifos, na medida em que estes, aliados às discussões acerca da força da letra, terão lugar no livro em que, sob nossa perspectiva, a correspondência e a comparação entre as artes (que Barthes chamará, também, de textos) irão apresentar-se de maneira singular. Assim, nos ensaios críticos que compõem *O óbvio e o obtuso*, mais precisamente naqueles em que a reflexão sobre a Letra impõe-se com mais intensidade, observamos que subjaz também uma teoria sobre o hieróglifo, pois, o que Barthes faz, quando toma como objeto de análise as obras de André Massin, Cy Twombly, Massin e vários outros, é estabelecer uma relação entre o gesto da escrita (que não esta não esteja circunscrita apenas à escrita de um texto literário) e a caligrafia, os hieróglifos, ou seja, Barthes volta-se para aqueles textos nos quais podemos observar o casamento entre a escrita e a pintura. Podemos pensar, então, no próprio gesto criativo, uma vez que,

(...) desde que a humanidade pratica a escrita manual, exceção feita à impressão, o trajeto da mão — e não a percepção visual de sua obra — é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas: esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus*: a mão conduz o traço (de cima para baixo, da esquerda para a direita, virando, apoiando, interrompendo etc.); evidentemente, é na escrita ideológica que o ductus é mais importante: rigorosamente codificado, permite classificar os caracteres de acordo com o número e a direção das pinceladas, cria a própria possibilidade do dicionário para uma escritura sem alfabeto (BARTHES, 1994, p.143).

Na esteira desse raciocínio, encontra-se, por exemplo, o teórico francês, Maurice Blanchot, quando questiona o poder da linguagem literária de representar imagens. Como se observa nas seguintes perguntas:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem — e não uma linguagem figurada — ou ainda imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir da sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos

acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagem? (BLANCHOT, 1987, p.25).

As palavras de Blanchot, ainda que não tenham sido pronunciadas em um contexto comparativo entre Literatura e Pintura, podem ser empregadas para refletirmos acerca desse poder da Literatura em representar imagens, muito frequentemente associado à Pintura. Na verdade, vemos que, na literatura, a linguagem longe de apenas apresentar imagens, torna-se ela própria uma imagem. Nesse sentido, é ainda Maurice Blanchot quem observa que “pensa-se de bom grado que a poesia é uma linguagem que, mais do que as outras, abriga e legitima as imagens”. Assim, aludimos ao questionamento proposto por W. J. T. Mitchell em *Iconology: image, text and ideology*:

O que é uma imagem? Qual é a diferença entre imagens e palavras? Na tentativa de entender as respostas tradicionais a essas questões em relação aos interesses humanos que dão a eles a urgência em situações particulares. Por que importa o que é uma imagem? O que está em jogo ao assinalar-se ou rasurar-se as diferenças entre imagens e palavras? Quais são os sistemas de poder e cânones de valores – que informam as respostas para estas questões e as tornam tema de disputas polêmicas muito mais do que interesse teórico? (MITCHELL, 1986 p.1)

E assim, por meio da pesquisa interartística, vemos entrelaçaram-se diferentes linguagens, espaços e sujeitos, dando origem, dessa forma, a um novo *texto*, agora sustentado por vários *medias*. Diante desse novo objeto de análise, que pode ser agora chamado de texto, arte e/ou mídia, cumpre forjar novas ferramentas de investigação, convocando, para isso, as mais diversas ciências e teorias, como, por exemplo, a Literatura e a Linguística. Eis a tarefa do pesquisador, de um lado, tal qual um Don Juan, seduzir e deixar ser seduzido pelas mais distintas disciplinas, com vistas a aproximar-se desse novo objeto de estudo, por outro lado, tomado por um obsessivo desejo de atravessar as fronteiras demarcadas entre campos de investigação artísticos e não-artísticos, tornar-se um mediador desse trânsito entre fronteiras.

Referências

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da Pintura*. Trad. Eduardo Carreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- CASA NOVA. Antonin Artaud: o assassinato da magia – esboço de um estudo dos desenhos. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (Orgs.). *Estação imagem – desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos*: para uso dos que ouvem e falam. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- MANGUEL, Albetto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology - Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.
- RIVERA, Tânia. Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da linguagem. In: COSTA, Ana & RINALDI, Dóris (Orgs.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, enargeia e a tradição *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gottholg Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A letra como imagem, a imagem como letra. In: NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.46-67.

Recebido: 24/08/2010

Aceito: 29/04/2011

Contato: npedrosojunior@yahoo.com.br