

CONSIDERAÇÕES SOBRE O RELACIONAMENTO ENTRE AS ARTES VISUAIS E A LITERATURA NA CULTURA OCIDENTAL

Celina Figueiredo Lage

Professora de Mediação e Curadoria em Arte e Cultura no Departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas da Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Atuou de 2009 a 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes Aplicadas da Universidade Helênica Aberta, na Grécia. Doutora em Literatura Comparada, Mestre em Teoria da Literatura e Licenciada em Letras, com habilitação em Grego e Latim. Pós-doutorado pela National & Kapodistrian University of Athens (Grécia). Ex-Bolsista da Fundação Alexander Onassis, do State Scholarships Foundation (Grécia) e do CNPq. Vice-Presidente do Comitê Brasileiro para Reunificação das Esculturas do Partenon (membro do International Committee for Reunification of the Parthenon Sculptures) com atuação junto ao Museu da Acrópole e Ministério da Cultura da Grécia. Ganhadora do prêmio Pontos de Memória no Exterior do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e do Ministério da Cultura, do prêmio Coroa de Ouro pela Associação do Helenismo Ecumênico (Grécia), e do Prêmio Xerox do Brasil na categoria Tradução pelo livro *Poesia Grega Antiga*. Possui atuação artística internacional no campo da música experimental, poesia sonora, poesia digital e curadoria de eventos multimídia. Áreas de atuação - Artes Visuais, Artes, Literaturas Clássicas, Literatura Comparada, Mediação, Curadoria, Cinema, Fotografia, Música e Contemporaneidade.

Resumo: O artigo traz reflexões sobre as relações entre as artes visuais e a literatura na tradição cultural do Ocidente. As evidências deste relacionamento podem ser encontradas no texto de Homero, o qual é paradigma de um tipo de narrativa que constitui a base formadora da cultura ocidental. Observa-se ainda a continuidade desta característica na contemporaneidade, através do relacionamento entre cinema e literatura.

Palavras-chave: Artes Visuais, Literatura Grega, Homero, Estética.

CONSIDERATIONS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN VISUAL ARTS AND LITERATURE IN WESTERN CULTURE

Abstract: This paper deals with the relationship between literature and the visual arts in the Western cultural tradition. Evidence of this relationship can be found in the text of Homer, which is a kind of paradigm of narrative that is forming the basis of Western culture. It was also observed the continuity of this characteristic nowadays, through the relationship between cinema and literature.

Key words: Visual Arts, Greek Literature, Homer, Aesthetics.

O primado da visualidade na cultura ocidental

Se possivelmente foram causa de espanto as primeiras exposições do *Arrivée d'un train en gare à la Ciotat* dos irmãos Lumière em 1895, não surpreenderia pensar que muitos dos espectadores, ainda que impactados pela imagem do trem que avança em sua direção, experimentassem e reconhecessem ali um prazer estético familiar, próprio do espetáculo causado pelas imagens (Costa, 1995, p.1-3). Os espectadores dessas

primeiras produções cinematográficas estavam acostumados à espetáculos de ilusionismo com imagens, fotográficas ou pintadas, que simulavam viagens no tempo e no espaço. Como exemplo, a Exposição Universal de Paris, inaugurada em 1900, utilizava o cinema como técnica coadjuvante em atrações visuais tais como os panoramas estáticos e os animados (Stereorama e Mareorama). Os panoramas constituíam-se de pinturas detalhadas; o Stereorama era composto por uma tela móvel e efeitos de luz; o Mareorama, mais sofisticado, foi instalado em um prédio de 40m de altura com capacidade para 1,5 mil espectadores que entravam numa cabine de navio, com marinheiros, oscilações marítimas e uma tela de 15m da altura e 1000m de comprimento que se desenrolava lentamente, com direito ainda ao cheiro de brisa marítima provocado por algas. Os últimos dois tipos são chamados espetáculos totais ou ultra-realistas.

A tradição cultural do Ocidente sempre foi marcada por fortes relações entre a literatura e as artes visuais. Desde os textos mais antigos de nossa civilização, essa tendência está presente como uma espécie de "marco arquetípico", capaz de fundar a nossa própria identidade e lançar as bases sobre as quais a tradição ocidental se desenvolve. Deve-se entender "marco arquetípico" conforme o sentido da palavra grega *arkhé*, que significa início, princípio e fundamento. Sendo assim, podemos identificar em Homero esse momento inaugural, o qual pode ser considerado o primeiro tanto no que diz respeito ao aspecto cronológico, quanto no que diz respeito à grande influência que exerceu na poética ocidental. Ao firmar-se como uma das mais importantes narrativas da nossa civilização, a épica homérica revela-se uma fonte inesgotável para o estudo da nossa própria cultura. Segundo Vernant (1990, p.317),

para quem quer interrogar-se não somente a respeito das formas de que se revestem as imagens, em tal momento ou em tal país, como também, de modo mais profundo, acerca da função das imagens enquanto tal e do estatuto social e mental da imagística no contexto de uma dada civilização, o caso grego é sem dúvida privilegiado. [...]

Sob a influência de modelos orientais, a constituição do que se poderia chamar de um repertório de imagens, uma paleta de figuras e a elaboração de uma linguagem plástica na cerâmica, no relevo, na escultura plena, produzem-se, por volta do século VIII [a.C.], como que a partir de uma tábula rasa.

Nesse plano, portanto, do mesmo modo que em outros domínios, assistimos a uma espécie de nascimento ou, pelo menos, de renascimento que nos autoriza a falar de um advento da figuração na Grécia .

Se observarmos a tradição poética advinda de outras tradições, como por exemplo a judaica, que proíbe as representações visuais, podemos inferir que certo tipo

de relacionamento estreito entre os signos verbais e os signos visuais é uma característica de nossa cultura. Ao compararmos os relatos do Antigo Testamento com o texto de Homero, como fez Auerbach, veremos que nossa sensibilidade e nossa visão de mundo se formaram num universo povoado de imagens e palavras, cujos limites se interpenetram mutuamente.

Segundo Auerbach (1971, p.9), o texto de Homero é rico em descrições modeladoras, com predomínio do primeiro plano da narrativa. As cenas e as ações são descritas minuciosamente, com grande riqueza de detalhes, provocando dessa forma imagens mentais nos leitores. Já o relato sobre Abraão, presente no Antigo Testamento, tem como característica principal o realce de certas partes e o escurecimento proposital de outras, com a predominância da multiplicidade de planos: "Só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão". Auerbach salienta a necessidade do estilo homérico não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado. A utilização desse tipo de recurso parece não estar ligada a nenhum objetivo prático, como o aumento de tensão ou a objetividade do relato, mas participa da formação de um gosto poético que privilegia o prazer estético advindo de signos visuais. Segundo Arendt (1992, p.85), o conhecimento, no mundo grego, é concebido, através de metáforas visuais, como visão de mundo, enquanto que, na cultura judaica, a metáfora correspondente é a da audição. Trata-se, portanto, de diferenças marcadas no seio de uma determinada cultura, capazes de determinar todo o desenvolvimento posterior dos modos e meios de expressão artísticos.

Podemos ainda observar que, além dos limites da prática literária, as relações entre literatura e artes plásticas foram conceitualizadas pelos primeiros teóricos das artes: Platão e Aristóteles. De acordo com Platão, a palavra (*lógos*) é para ser ouvida, mas também para ser vista. Na *República* (588d), ele diz que a palavra é mais moldável que a cera. Em seus esquemas teóricos, encontramos muitas vezes a literatura associada à pintura e à escultura. As teorizações sobre a *mimesis* literária são apoiadas freqüentemente na comparação com as artes plásticas produzidas na Grécia. Do mesmo modo, Aristóteles, na *Poética* (1447a-1448a), utiliza as artes visuais como termo de comparação para a definição dos meios e dos conteúdos das artes poéticas. Não é por acaso que a famosa expressão de Horácio, formulada alguns séculos mais tarde, "*ut pictura poesis*", tornou-se emblemática de toda uma tradição mimética desenvolvida na arte ocidental.

Outra evidência desse relacionamento pode ser observada na história das artes

plásticas. A literatura grega prestou-se a inúmeras representações através dos tempos. As cenas descritas por Homero, bem como seus personagens, estão amplamente presentes nas pinturas, nos relevos e na estatuária da Antigüidade. Eles participam, naturalmente, da constituição de um “modo de ver” notadamente grego. É sabida a grande influência da arte grega em toda a produção posterior (note-se a estreita relação da iconografia grega com a latina e a cristã), que ganhou grande força no Classicismo e estendeu-se até a arte contemporânea, através de cruzamentos constantes. Nesse sentido, podemos pensar que o texto de Homero, como paradigma de um tipo de narrativa que constitui a base formadora da cultura ocidental, contém certas características que propiciam esse tipo de relações intersemióticas.

Cinema e literatura

A história do cinema é um exemplo claro do primado da visualidade, cujo gosto renovado parece ter invadido definitivamente nosso tempo. Jameson (1994, p.136) caracteriza nossa época, a chamada Pós-Modernidade, como a *sociedade do espetáculo ou das imagens*, por observar aí um certo retorno à beleza, uma nova estetização, com predomínio do gosto visual. Essa tendência cultural, que parece ser uma dominante já na Modernidade, tem raízes profundas na arte ocidental e determina nossa forma de ver e representar o mundo.

Exemplos da interpenetração contínua entre literatura e artes visuais podem ser observados, na contemporaneidade, através das teorizações e da própria experiência do cinema. Se, num primeiro momento, os teóricos da literatura utilizaram a comparação com as artes visuais para a reflexão sobre a poesia, no século XX, ao contrário, as teorias do cinema se apoiaram freqüentemente nas teorias literárias. Em busca de sua identidade e de seu estatuto enquanto obra de arte, o cinema procurou definir suas analogias e diferenças em relação a outras formas de arte pré-existentes: o teatro, a pintura, a fotografia e a literatura. Desse modo, "a teoria cinematográfica nasceu com uma orientação essencial e *necessariamente* comparatista" (Peña-Ardid, 1996, p.52), sendo a literatura o ponto de referência mais fortemente marcado.

Muitos teóricos do cinema buscaram apoio em modelos literários para descrever os fenômenos fílmicos. Os formalistas russos produziram diversos ensaios teóricos em que categorias utilizadas para a compreensão do texto literário foram aplicadas ao estudo do cinema, numa tentativa de definir a especificidade da linguagem cinematográfica (destacam-se o trabalho dos teóricos Sklovski, Tinianov, Eichenbaum,

Piotrovsky, e outros). Mais tarde, nos anos cinquenta, foram desenvolvidas na França as chamadas "teorias do pré-cinema", que identificaram as origens daquela arte em manifestações muito antigas que procuravam expressar o movimento (por exemplo, o teatro de sombras japonês), defendendo a hipótese da existência de uma literatura pré-cinematográfica. Mas foi somente nos anos sessenta e setenta que os estudos sobre o cinema ganharam maior sistematização, com o advento da Semiologia e da Narratologia Comparada. Utilizando os métodos estruturalista e semiológico, a narrativa cinematográfica foi comparada à narrativa literária, sem que, contudo, se renunciasse às características próprias de sua linguagem. Mais recentemente, novas teorizações, como as de Deleuze, propuseram novas taxonomias, numa tentativa de classificar as imagens e os signos próprios da linguagem cinematográfica.

É inegável a influência que as técnicas narrativas literárias exerceram sobre a narrativa cinematográfica, bem como a influência das técnicas cinematográficas sobre a literatura do último século. Se, num primeiro momento, as teorias sobre o cinema foram decalcadas das teorias literárias, com o passar do tempo o cinema angariou para si o estatuto de Sétima Arte e pôde contar com teorias mais complexas e menos dependentes de outros saberes. No entanto, pode-se notar que a interpenetração entre essas artes é constante e constitutiva, do que nos dá testemunho a própria história do cinema e da literatura.

Muitos defendem que o cinema somente alcançou seu estatuto a partir do momento em que incorporou em sua prática elementos narrativos, através da utilização da técnica da montagem. Segundo Costa (1995, p.38),

a abordagem tradicional considerava que somente a partir do momento em que se começou a manipular satisfatoriamente os vários elementos desta linguagem – a alternância de tempos e espaços, os *closes*, os campos/contracampo, as tomadas subjetivas, a centralização, os *travellings*, as panorâmicas, as fusões, etc. – para construir narrativas fluentes é que o cinema teria se transformado num sistema de expressão verdadeiramente artístico.

Se a historiografia tradicional do cinema foi elaborada sob a hegemonia do cinema narrativo, é preciso repensar a importância da narração na sétima arte, sem com isso desconsiderar seus outros elementos constitutivos, tais como a imagem, o ritmo, o tempo e o próprio filme. Nesse sentido, a cinematografia recente tem apresentado inúmeras reflexões sobre as suas relações com a literatura, de modo a questionar a sua própria identidade.

Dois filmes, em particular, chamam-nos a atenção ao proporem releituras da

Odisséia de Homero. Um deles é o *Desprezo*, de Jean-Luc Godard (1963), baseado no romance *Il Disprezzo* de Alberto Moravia. O outro é *Um olhar a cada dia (To vlemma tou Odyssea)*, do diretor grego Théo Angelópoulos (1995). Ambos os filmes problematizam a questão da narrativa e da visualidade, propondo uma reflexão sobre o cinema.

O filme de Godard trata do conflito entre um casal, durante as filmagens da *Odisséia*, dirigida por Fritz Lang. As imagens ainda em construção do filme de Lang aparecem como uma “caricatura” da narrativa homérica: planos longos, centralização, cores saturadas, ausência de ação e privilégio da imagem. As cenas em geral são de esculturas de deuses brancas, focalizadas de baixo para cima, revelando certa visão “apolínea” e nostálgica da épica grega. Nessa caricatura, o aspecto imagético de Homero é ressaltado, no exercício da tradução intersemiótica. A passagem do roteiro ao filme é tematizada diversas vezes, principalmente no tocante à intraduzibilidade entre os dois códigos (a palavra e a imagem). O filme reflete uma crise do cinema europeu e do cinema de um modo geral, cuja metáfora se traduz nos impasses gerados pela filmagem do texto de Homero.

O filme de Angelópoulos, por sua vez, trata da viagem de um diretor de cinema grego que intenta encontrar e revelar rolos que se acreditam estarem perdidos, filmados pelos irmãos Manákis, espécie de irmãos Lumière da Grécia. Ao lidar com as origens do próprio cinema grego, o filme procura resgatar o sentido mais primitivo da narrativa épica, justamente aquele relativo ao olhar. Angelópoulos constrói seu filme buscando recriar o modo de narração homérica, transformando-o numa reflexão sobre o entrecruzamento cultural promovido pelo cinema. O modo como ele lida com os recursos do cinema, na recriação dessa “narrativa primordial” (Todorov, 1970, p. 105-117), é capaz de lançar novas luzes sobre o conceito de adaptação e de citação no cinema e na literatura. Ao voltar-se para as origens desta última e, ao mesmo tempo, do cinema grego, o cineasta reforça os vínculos entre essas duas formas de arte, provocando reflexões sobre o ritmo, a narrativa e a visualidade da *Odisséia* homérica.

Comparatismo e tradução intersemiótica

Podemos abordar as relações entre literatura, artes plásticas e cinema de diversas maneiras. Ainda que elas sejam evidentes, as suas correspondências, afinidades e diferenças constituem um vasto campo de questionamento e estudos comparatistas.

Interessa-me aqui, sobretudo, ressaltar os procedimentos relativos à imagem, presentes já na narrativa épica, que representariam aspectos fundamentais da cultura ocidental. Se, conforme afirma Jameson (1994, p.115), a teoria da visão "depende necessariamente da elaboração histórica de uma cultura social e de uma experiência social da visão, que depois se teoriza", podemos supor que, através do contraste entre a épica homérica e suas representações plásticas e fílmicas, será possível examinar uma série de conceitos, tais como os de tradução, tradição, recriação, transposição criativa, transcrição, leitura, representação, mimese, original, cópia, visão, autoria, narrativa, etc.

Lembre-mo-nos da classificação de Jakobson (1995, p.64-65) das três espécies de tradução, a saber, a intralingüal, a interlingüal e a intersemiótica. As duas primeiras operam dentro do sistema de signos verbais, a primeira sendo entendida como *reformulação [rewording]* dos signos dentro de uma mesma língua, enquanto a segunda age no contexto de línguas diferentes, sendo considerada a *tradução propriamente dita*. O terceiro tipo, a tradução intersemiótica, é também chamada de *transmutação*, consistindo na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Segundo Jakobson, o mais importante problema da linguagem é *a equivalência na diferença*. Ou seja, quando falamos em tradução, consideramos que exista uma certa equivalência entre duas mensagens, veiculadas em dois códigos diferentes. Porém, as traduções interlingüal e intralingüal contam com uma certa familiaridade entre estes códigos, pois como atesta Benjamin (1992, p.ix.), "as línguas não são estranhas umas às outras, mas, a priori e abstração feita de todas as relações históricas, são entre si aparentadas quanto ao que querem dizer." Já a intersemiótica trabalha com sistemas de signos diferentes, o que lhe confere um modo de interpretar que prima justamente pela diferença.

Benjamin (1992, p.xii), em *A tarefa do tradutor*, chama a atenção para o poder da tradução de revelar o estranhamento das línguas entre si. Ainda que, a princípio, ele estivesse se referindo à tradução interlingual, podemos pensar que, no caso da tradução intersemiótica, o estranhamento é elevado à hipérbole, pois não se trata mais de uma diferença entre línguas, mas sim entre linguagens. A tradução intersemiótica lida com a diferença desde o início, na medida em que está impossibilitada, por princípio, de almejar a fidelidade ao original, apregoada pela teoria tradicional da tradução.

Mas, segundo Campos (1985, p.3), é Valéry quem "relativiza a categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada", diferentemente de Benjamin, que mantém a distinção ontológica entre original e cópia, ou entre palavra

poética e palavra tradutória. Se o exercício da tradução, para Valéry (1999. p.22), é comparável ao exercício da leitura ou da escrita, pressupõe-se um inacabamento da obra original, "um estado ainda instável da obra". A tradução é entendida como um modo de discutir por analogia, que exigiria, frente aos versos, uma atitude de reprovação, lamentação, admiração, inveja, supressão, cancelamento e retorno. Para ele, "uma obra morre por estar acabada".

Nos filmes citados acima de Godard e Angelopoulos, podemos observar este verdadeiro exercício crítico, que nega a servilidade ao original, assumindo a dimensão criativa e autônoma como única possibilidade tradutória. É interessante notar que, tanto no caso do *Desprezo*, como em *To vlemma tou Odyssea*, a *Odisséia* de Homero não cumpre a função de modelo a ser imitado. Nem mesmo os filmes são homônimos do poema. Pode-se entretanto observar que, ocupando o texto homérico uma função central, referências à tradição fílmica e literária são uma constante. O tema de ambos os filmes revela uma crise de paradigmas, uma busca de identidade que precisa sempre retornar ao sentido mais primitivo do olhar, através de releituras e transpoetizações.

Finalmente, é no exercício desse estranhamento que considero pertinente problematizar as relações entre imagem e narrativa na tradição estética ocidental. Visto desta perspectiva, a comparação não tem como fim último medir as diferenças entre os sistemas de códigos em questão, mas sim salientar um traço da nossa cultura, que reside num modo peculiar de relacionamento entre imagem e narrativa, no contexto de uma determinada tradição estética, no caso a tradição ocidental nascida na Grécia. O exercício da tradução intersemiótica constitui, dessa forma, um campo fértil para o comparatismo, pois, como afirma Carvalhal,

a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). (CARVALHAL, 1991. p.11)

Bibliografia

ARENDDT, Hanna. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. de Antônio Abranches, Cesar A. R. de Almeida e Helena Martins. 2 vol. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Ed. UFRJ, 1992.

- ARISTÓTELES. *Poética. PERI POIHTIKHES*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica. Tradução de Jaime Bruna*. 5ª. edição. São Paulo: Cultrix, 1992.
- AUERBACH. *Mimesis*. Tradução de S. F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Karlheinz Barck et alii. Cadernos do Mestrado- UERJ, Rio de Janeiro, n °1, p. i-xxii, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. Folha de São Paulo, Folhetim, 27 de janeiro, 1985, 3-5.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista brasileira de literatura comparada*. N ° 1, Niterói, Abralic, 1991. p. 9-21.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- DELEUZE, Giles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 123-140.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p.63-72.
- JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: *Espaço e imagem: teoria do pós-modernismo e outros ensaios*. Organização e Tradução Ana L. Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. [p. 115-?]
- LAGE, Celina F. *Para ver a Odisséia – entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2004. (Tese de Doutorado)
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- PLATÃO. *República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- TODOROV, Tzevan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VALÉRY, Paul. *Variações sobre as Bucólicas*. Tradução de Raimundo Nonato.

Suplemento Literário, Belo Horizonte, maio, 1999, p.17-24.

_____.Variations sur les Bucoliques. In: Ouvres I. Paris: Gallimard, 1957. p. 207-222.

VERNANT, Jean-Pierre. Do duplo à imagem. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganush Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 301-29.