

EDITORIAL

A relação entre literatura e artes visuais é um tema vasto, frequentemente estudado. Desde a Antiguidade, a questão seguiu regularmente as vias do *paragone* – a comparação entre as artes –, o que, por um longo tempo, teve por consequência a indução da ideia de que as práticas artísticas seriam diferentes em função de seus *mediums*, até mesmo de que algumas seriam superiores às outras. Essa relação foi também considerada sob o ângulo da passagem entre as formas de arte: como traduzir uma pintura sob a forma de texto (*ekphrasis*) ou como traduzir um texto sob a forma de imagem (ilustração). Evidentemente, essas operações de tradução se revelaram sempre imperfeitas, necessitando de interpretações, ajustes, transposições e invenções de todo gênero. Os problemas de tradução, de todo modo, reforçaram a célebre oposição – entre *pinturas mudas* e *poesias cegas* – para a qual práticas diferentes são necessariamente inconciliáveis.

A divisão clara entre as artes, fundadora do *paragone*, foi contestada pela primeira vez pelos Românticos alemães, para os quais um horizonte comum, até mesmo uma equidade de princípio entre as artes devia ser estabelecida. O caráter de intraduzibilidade fora, então, derrubado para se considerar que existe, de fato, correspondências entre as artes. Se a pintura e a poesia podem se corresponder entre si, é principalmente porque elas tratam de temas próximos – retrato, cenas da vida cotidiana, história, paisagem –, sem que seja necessário hierarquizar seus méritos. Assim, alguns sonharam com uma fusão entre as artes, e mesmo com obras de arte totais, pelas quais todos os sentidos seriam solicitados simultaneamente através de efeitos sinestésicos.

A persistência, até hoje, apesar dessas tentativas, da ideia de uma divisão entre as artes, merece, em todo caso, ser questionada. A evocação recorrente dos méritos respectivos da literatura, da pintura, da música ou da dança refere-se, na verdade, a uma concepção idealista da arte, em que cada obra seria o testemunho de uma ordem superior imutável. Como não observar, porém, que as diferentes práticas artísticas não são estáveis e que são constantemente *reinventadas* segundo os grupos sociais? Saber o que seria a especificidade de uma tela em relação a um romance ou a uma peça coreográfica só tem sentido no seio de convenções histórica e geograficamente situadas, que podem igualmente ser colocadas em questão.

É, aliás, o que aconteceu ao longo de toda a modernidade ocidental: os papéis recortados, de Henri Matisse, ampliaram a noção de pintura; as construções em fio de ferro, de Alexander Calder, a noção de escultura e mesmo a de desenho; os caligramas, de Guillaume Apollinaire, a de poesia; e os *readymades*, de Marcel Duchamp, a de obra de arte. A arte contemporânea perseguiu esse movimento: uma fotografia pôde ser considerada como uma pintura (Christian Boltanski); os objetos bidimensionais foram qualificados de esculturas (Carl Andre); um poema que se passou por pintura (Marcel Broodthaers); uma peça musical, por ambiente (La Monte Young) ou por *performance* (John Cage), etc. A hibridização e a confusão entre os *mediums*, antes considerados como distintos, são sem limites: artistas (no sentido genérico do termo) integram às suas obras, segundo as circunstâncias, pintura, sons, literatura, cinema, mas também informática, biologia molecular, física de partículas...

Desde então, como um certo número de mentes incisivas observaram, nada impede que uma conta de energia elétrica possa ser considerada como poesia concreta; um canteiro de obras, como uma instalação; ou sirenes de bombeiros, como música. O que torna certos objetos obras de arte, até mesmo obras-primas notáveis e memoráveis, não são os objetos em si ou as práticas às quais se

vinculam (leitura, consulta, participação...), mas um conjunto mais vasto de relações: o que Michel Foucault chamou de dispositivo e o que outros chamaram de aparelho, sistema, sociedade ou mundo da arte. Dele fazem parte a abordagem do artista, a história da arte, os julgamentos da crítica, os museus e as editoras, o público. E é no cerne desse dispositivo – anterior a qualquer discussão sobre as obras, lugar de regulação do juízo de valor, de nominação de categorias e práticas, espaço de encontro e de confrontações – que se regulam os vínculos entre literatura e artes visuais, tanto quanto nas próprias obras, se não mais.

Para este número Literatura e artes visuais: entre o lisível e o visível da Revista Criação & Crítica, iniciamos com dois artigos que partem da *modulação*, conceito estético oriundo da música. Fábio Roberto Lucas, em “Modulações hesitantes do olhar: algumas variações pictóricas de Valéry”, analisa a transformação do conceito de modulação, ocorrida ao longo dos cinquenta anos de escrita dos *Cahiers* de Paul Valéry, tendo sido esse conceito utilizado pelo poeta para refletir sobre o olhar, a pintura e o desenho. Em “A carne das ideias: variações sobre pintura e linguagem com Jasper Johns, Robert Barry e Valère Novarina”, André Goldfeder trata do tema da voz e de sua relação com a pintura e com a literatura na obra desses três artistas, usando do conceito de variação para a constituição da própria tessitura do artigo. Esses artistas analisados, segundo o pesquisador, tornam evidente a contínua produção de limiares e de entrelaçamentos entre a linguagem, o corpo, o espaço e o pensamento.

A relação entre pintura e literatura foi ainda o foco de outros artigos, cada um abordando-a de um ponto de vista diferente. Em “Transficcionalidade e crítica de arte”, André Soares Vieira analisa a obra do escritor e crítico de arte brasileiro Gonzaga Duque a partir das possibilidades de expansão da ficção ocorridas nas obras de arte, seja pelas *sequels*, seja pelas *prequels*. Em “A poesia de Mallarmé encontra a pintura de Manet”, Caroline Micaelia apresenta um estudo sobre o modo como o poeta francês articula uma analogia entre pintura e poesia no final do século XIX, na França, e de como essa comparação se reflete em sua própria criação poética. Já em “O diálogo pré-rafaelita de D’Annunzio e Alma Tadema”, Fabiano Dalla Bona trata da *écfrase* na relação entre literatura e pintura nos escritos dannunzianos e do diálogo que o escritor estabelece com o pintor pré-rafaelita Alma Tadema. Já no artigo “Retratos inacabados: Gertrude Stein e Picasso”, Janaína Nagata Otoch discute o retrato que o pintor fez da escritora e o modo como as obras de ambos operam uma mudança de paradigma desse gênero pictórico, instaurando, assim, um novo modelo de intersubjetividade a partir de uma busca de apreensão não unitária de sujeito e de identidade.

O artigo “Há coisas pelo meio: a *écfrase* na poesia de Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge”, de Patrícia Resende Pereira, realiza, neste número, a transição da pintura para a fotografia. A pesquisadora investiga a maneira como os poetas portugueses evocam a imagem (pictórica e fotográfica) em suas poéticas e de como a *écfrase* se realiza em imagens de naturezas distintas. A relação literatura e fotografia será o cerne dos dois artigos seguintes. Em “Fotografia e escrita: presença *in absentia*”, Laura Taddei Brandini faz uma releitura de *A Câmara Clara*, de Barthes, a partir da teia de relações entre fotografia, escrita e luto criada na obra. Para encerrar a relação entre imagens poéticas e fotográficas, em “Dissonâncias, convergências: Vivian Maier e Ana Cristina Cesar”, Julia Pasinato Izumino mapeia coincidências, convergências e divergências entre procedimentos, elementos temáticos e mecanismos de composição entre um autorretrato, de Maier, e um poema de *Luvas de Pelica*, de Cesar.

Na sequência, apresentamos trabalhos que transitam (em menor e em maior grau) entre literatura e escultura, entre o lisível e o visível. No artigo “Entre nomes partidos e corpos pro(s)téticos, a regra de um jogo duplo”, Gabriela Semensato Ferreira analisa a relação entre *Double*

Game, de Sophie Calle, e a obra *Leviathan*, de Paul Auster. A pesquisadora parte das ideias de *prótese* e de *suplemento* para propor formas de ver/ler as obras em questão a partir tanto das duplicações e duplicidades que encenam quanto da tensão criada ao se vincular nomes próprios e corpos às obras literárias. Em “Estátuas verbais”, Diego Moreira apresenta as ligações estabelecidas entre os poemas do parnasianismo brasileiro e a escultura. Em “Mira Schendel: todas as formas de dizer o indizível”, Erica Dias Batistela expõe a arte singular de Schendel – entre a palavra e o silêncio, a imagem e a transparência, a escultura e o vazio – a partir de um poema de Haroldo de Campos sobre a artista.

A relação entre literatura e ilustração (imagem e cor) é o foco dos três artigos que encerram esta edição. Em “A cor na narrativa: um estudo intermediático de *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* de Leo Lionni”, Maria Rosa Duarte de Oliveira e Luara Teixeira de Almeida investigam a relação entre textos verbal e visual a partir do estudo da função da cor no espaço narrativo de um texto mixmídia. Em “Chapeuzinho Vermelho: texto dahliano em diálogo com as ilustrações de Quentin Blake”, Valquiria Pereira Alcantara analisa as ilustrações do conto de fadas, a relação dessas ilustrações com os textos (o original em inglês e as traduções brasileiras e portuguesas) e o diálogo entre palavra e imagem. Para finalizar a seção de artigos, em “Simbolismo e modernismo na ilustração literária de Harry Clarke”, Fabrício Vaz Nunes apresenta a obra do artista irlandês, abordando também a influência do ilustrador inglês Aubrey Beardsley no trabalho de Clarke e a relação da criação clarkiana com os textos de Samuel Taylor Coleridge e de Edgar Allan Poe.

Na seção de tradução são apresentados os quarenta e sete cadernos de esboço de Edvard Munch, traduzidos por Ludmila Menezes Zwick. Pintor e artista plástico norueguês, Munch traz nesses cadernos as referências às suas viagens e às suas amizades com artistas, além de outros acontecimentos que serviram de base para suas obras.

Jérôme Glicenstein (Paris VIII)
Aline Magalhães dos Santos Silvério Ishii (USP)
Josias Padilha (USP/Paris VIII)
Amayi Luiza Soares Koyano (USP)

Dezembro de 2019