

do),<sup>12</sup> deu lugar à modernização conservadora, à violência urbana, à mais terrível desigualdade social. Como é sabido, Autran Dourado trabalhou durante anos em funções importantes junto a Juscelino. Terá aprendido muitas coisas e se decepcionado com um número não menor delas, a crueldade, o autoritarismo, o cinismo da política brasileira. A mão na bosta, como ele mesmo já disse.

Sua ficção, todavia, envereda por outros caminhos. Ao contrário de Dalton Trevisan ou Rubem Fonseca, os dois contistas seus contemporâneos que a meu ver lhe são comparáveis pela qualidade das obras, não foi atraído pela brutalidade do país atual, à beira da anomia. Seus contos, não seus romances, guardam assim certo tom nostálgico de uma época menos banalizada pela

violência irracional e rasteira da miséria, menos degradada pela terrível desagregação cultural das populações mais pobres. Este fato pode dar a impressão de perda da força crítica que a boa literatura, em tese, deveria apresentar. Mas tal julgamento seria injusto: a imagem de que já fomos melhores, num lugar chamado Duas Pontes, opõe-se com todo o vigor do símbolo (e que mais está ao alcance do escritor?) aos poderes do horror de nossa atual tecnocracia milagreira e sabida, herdeira aperfeiçoada das oligarquias – em vista dela bem mais brandas – dos antigos Partidos Republicanos. Quanto mais que Autran não esconde as contradições do passado – ri e zomba delas.

E agora, se me restar leitor, vamos juntos aos contos de Autran Dourado.

# Estudos interartes

## Conceitos, termos, objetivos

Claus Clüver

Professor da Universidade de Indiana - USA

### Resumo

Este ensaio identifica dois objetivos principais dos estudos interartes contemporâneos: a investigação das inter-relações entre as "artes" e a abordagem de assuntos em estudos culturais e outros discursos transdisciplinares envolvendo textos em várias "artes". Focalizando a primeira orientação de cunho primariamente semiótico, trata de questões de representação, intertextualidade, combinação e fusão de códigos, *ekphrasis*, transposição intersemiótica, adaptação e o papel do leitor.

### Palavras-chave

As artes; discurso transdisciplinar; *ekphrasis*; estudos culturais; intertextualidade; transposição intersemiótica.

### Abstract

This essay identifies two major objectives of contemporary interarts studies: the investigation of interrelations among "the arts" and the pursuit of topics in cultural studies and other transdisciplinary discourses that involve texts in several arts". It focuses on the first, primarily semiotic, orientation and discusses questions of representation, intertextuality, the combination and fusion of semiotic codes, *ekphrasis*, intersemiotic transposition, adaptation and the role of the reader.

### Keywords

The arts; transdisciplinary discourse; *ekphrasis*; cultural studies; intertextuality; intersemiotic transposition.

Os anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial tiveram uma safra rica de publicações extremamente influentes nos estudos literários,<sup>1</sup> entre elas a largamente traduzida *Teoria da literatura* (1949) de René Wellek e Austin Warren,<sup>2</sup> que viria a cunhar os conceitos e práticas de toda uma geração de estudiosos nos EUA e no exterior. Derivando suas posições do que hoje conhecemos por Formalismo Russo, Escola de Praga e *New Criticism* norte-americano, o livro pregava o estudo da literatura como literatura, ou seja, o emprego de abordagens "intrínsecas" tanto na crítica quanto na história

1 Bom número destas eram obras de estudiosos austríacos ou alemães que haviam passado os anos anteriores no exílio: entre elas estavam as obras de Kayser e Hauser, mencionadas mais adiante, e também *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), de Ernst-Robert Curtius, resultado de um "exílio interno" auto-imposto. *Mimesis: Die Darstellung der Wirklichkeit in der westlichen Literatur*, de Erich Auerbach, também escrito no exílio, já tinha sido publicado em Berna em 1942. Há traduções brasileiras: E.R. CURTIUS, *Literatura europeia e Idade Média latina*, trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral, São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996 e E. AUERBACH, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

2 Cf. René WELLEK & Austin WARREN, *Teoria da literatura*, trad. José Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

12 Na verdade, a utilização do conceito me é sugerida, ainda outra vez, por Silvano Santiago, no artigo já citado, p. 8.

literária. O estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica foi declarado “extrínseco” às preocupações genuínas de um estudioso da literatura. Igualmente extrínseco e, logo, de valor questionável para o *Literaturwissenschaftler* era, segundo Wellek, o estudo das relações entre a literatura e as outras artes.<sup>3</sup> Os esforços dos pesquisadores deveriam concentrar-se sobre *das sprachliche Kunstwerke* (para citar o título do manual de Wolfgang Kayser, publicado no ano anterior)<sup>4</sup> ou então, como quer um outro título, sobre o “ícone verbal”.<sup>5</sup> Considerava-se que o texto literário representava um mundo próprio, autônomo, autotélico e auto-suficiente. A teoria literária (e a prática crítica) havia atingido uma posição que refletia idéias já formuladas, no domínio da música, quase um século antes por Eduard Hanslick em *Vom Musikalisch-Schönen*.<sup>6</sup>

O objeto de estudo ideal para o *New Criticism* era o poema lírico (romântico e pós-romântico), entendido como bela forma e locus de estruturas complexas e do jogo de ambigüidades internas. As leituras minuciosas que Cleanth Brooks reuniu num livro intitulado *The well-wrought urn*, com referência à estética da “Ode on a Grecian urn” de John Keats, oferecem um testemunho programático.<sup>7</sup> Em 1962, Stanley Burnshaw organizou uma antologia que

apresentava, em suas versões originais, poemas compostos em sete línguas ocidentais européias e em russo, acompanhados por uma cuidadosa tradução em prosa e breves comentários críticos de um especialista reconhecido na respectiva literatura. Tudo isso visando facilitar ao leitor o encontro com “o poema em si mesmo” (expressão reveladora que dava título ao livro). Um dos poemas escolhidos pelo especialista francês Henri Peyre era “Sainte”, de Stéphane Mallarmé.<sup>8</sup> Alguns anos antes, o mesmo poema fora analisado como espécime exemplar dos procedimentos simbolistas e especificamente mallarmeanos por Hugo Friedrich (em *Struktur der modernen Lyrik*).<sup>9</sup> De fato possuía qualidades que o tornavam candidato muito adequado ao projeto de Burnshaw.

*Sainte*

*À la fenêtre recélant  
Le santal vieux qui se dédore  
De sa viole étincelant  
Jadis avec flûte ou mandore  
Est la Sainte pâle, étalant  
Le livre vieux qui se déplie  
Du Magnificat ruisselant  
Jadis selon vèpre et complie:*

*À ce vitrage d'ostensoir*

3 Wellek já elaborara essa posição num ensaio questionando “The parallelism between literature and the arts”, de 1941; ele faria uma discreta retratação pública só três décadas mais tarde, em resposta à minha contribuição sobre “The perspective of the other arts” à mesa-redonda sobre “Periodization in the Twentieth Century”, por ocasião do VII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em 1973 (“Concluding remarks”).

4 Cf. Wolfgang KAYSER, *Análise e interpretação da obra literária*, trad. Paulo Quintela, 2 vols. Lisboa, Arménio Amado Editor, 1958.

5 W. K. WIMSATT, *The verbal icon: studies in the meaning of poetry* (1954), Lexington, University of Kentucky Press, 1967.

6 E. HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). Tradução inglesa: *The beautiful in music*, New York, 1891.

7 Cleanth BROOKS, *The well-wrought urn*, New York, Harcourt, Brace & World, 1942.

8 Apud Stanley BURNSHAW (ed.) *The poem itself*, Cleveland, World (Meridian Books), 1962, p. 46-7.

9 Cf. Hugo FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, trad. Marise M. Curioni, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

*Que frôle une harpe par l'Ange  
Formée avec son vol du soir  
Pour la délicate phalange  
Du doigt que, sans le vieux santal  
Ni le vieux livre, elle balance  
Sur le plumage instrumental,  
Musicienne du silence.*<sup>10</sup>

Friedrich mostrara<sup>11</sup> que a “sainte” (Santa Cecília, padroeira da música) torna-se uma “musicienne du silence” não somente por meio da surpreendente imagem final em que ela faz música sobre as asas de um anjo, mas igualmente pelo modo como o texto inteiro estabelece seu significado: ele oferece ao leitor uma série de imagens representando práticas e instrumentos musicais (ainda que de forma difícil, obrigando o leitor ao esforço de determinar o que exatamente está sendo representado), ao mesmo tempo em que oblitera ou retira do presente o que se está mostrando. Do sândalo da viola que está sendo ocultada e o dourado que está se perdendo, pelas negações dos participios presentes “étincelant” e “ruisselant” por meio de “jadis” (que também localiza “flûte ou mandore” e “vèpre et complie” no passado) até o direto “sans le vieux santal/ ni le vieux livre”, o texto remove esses itens da cena (mas não da nossa mente) de modo a deixar tão somente a imagem final da música executada sobre a “plumage instrumental” de um anjo. Esta última imagem, por sua vez, só é viabilizada pela evocação paulatina de um objeto visual estático: a santa emerge como figura num vitral (“fenêtre” e

“visage d'ostensoir”) que representa ainda um anjo em vôo. As operações desse texto cuidadosamente construído tornam-se inteligíveis somente através de uma leitura escrupulosa. O poema em si mesmo parece ser tudo de que precisamos para chegar à vivência integral do texto.

É por isso mesmo curioso que tanto Henri Peyre quanto o especialista Robert Greer Cohn não tenham reconstruído adequadamente a cena representada pelo poema e a imagem que ele verbaliza (veja “Apêndice”). Ambos os críticos posicionam a santa no vitral (e não ao lado dele, ainda que “à la fenêtre” possa igualmente sugerir esta possibilidade: a figura como estátua destacada). Vitrais não têm profundidade, e um anjo voando à distância bem pode (“por uma singularidade da perspectiva primitiva”)<sup>12</sup> parecer estar planando logo abaixo do dedo estendido da santa retratada na mesma imagem. Mas um vitral dificilmente poderia representar o sândalo perdendo seu revestimento dourado. Assim, a viola da santa não deve ser “parte da imagem”, como entende Cohn; o “recélant” sugere que ela está fora do alcance da visão, de modo que “le santal vieux qui se dédore” e a viola inteira aparecem como extensão imaginativa da imagem do vitral, da mesma forma como a “flûte ou mandore”. O hinário, por sua vez, está na imagem em vidro e não foi “abandonado” como a viola (Cohn), visto que a santa o está “abrindo” (“étalant”). Peyre confusamente identifica vários detalhes do poema com aspectos da figura de Santa Cecília pintada por Rafael (por exemplo, “os anjos que

10 Versão final de 1883, publicada em *Poésies*, 1887; versão anterior intitulada “Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin - Chanson et image anciennes”, 1865. A tradução de Augusto de Campos, “Santa”, foi republicada, ao lado do original, em Augusto de CAMPOS, Décio PIGNATARI e Haroldo de CAMPOS, *Mallarmé* (1978), 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 46-7.

11 Op. cit., p. 74-6.

12 Robert Greer COHN, *Toward the poems of Mallarmé*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 91.

seguram livros abertos, como no poema<sup>13</sup>), talvez ele não quisesse senão sugerir que a pintura servira de inspiração, mas a imagem mental que o leitor produz será, no melhor dos casos, uma fusão dos traços gerais da obra de Rafael com um vitral como aquele sugerido por Cohn.

Seja como for, ambos os comentaristas fizeram o que o poema exige: leram-no como uma verbalização de arte visual, como *Bildgedicht*. Ainda que não tenha tido um modelo real,<sup>14</sup> o poema faz referência ao tipo de obra que devemos visualizar para podermos entendê-lo, recorre a um conhecimento comum da arte religiosa medieval, de seus materiais e formas e de seus lugares e modos de exposição. Ademais, ele nos leva além das representações visuais da santa e do anjo: os detalhes relegados a um passado desaparecido, à música litúrgica implícita nos instrumentos, no hinário e nas vésperas exigem por sua vez algum conhecimento dos instrumentos antigos e da maneira de entoar as preces litúrgicas; e o estudioso poderia mesmo desejar saber algo da situação deste ramo de conhecimento na França de Mallarmé. Poder-se-ia argumentar que uma vaga noção dessas coisas bastaria para a vivência do poema, que encarna antes uma estética simbolista que uma reconstrução do passado medieval. Mas também seria possível argumentar que quanto mais amplo for nosso acervo de imagens e informações, tanto mais rica será nossa vivência; ou ainda que, para os leitores que construirão sua imagem desta Santa Cecília a partir de uma linha mais longa de representações plásticas (para depois reinseri-la nessa linha), o poema será um texto bastante diferente – tal como

a inserção do poema na linha de representações literárias de Santa Cecília deve afetar nossa leitura. Deste modo, revela-se insustentável a afirmação da auto-suficiência do poema: e já faz tempo que nós nos distanciamos de um paradigma que insiste em tratar o texto como um absoluto, em detrimento de seus vários contextos.

“Sainte” é um exemplo algo mais revelador da presença de intertextos musicais e pictoriais na leitura de textos verbais. Questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais. Norman Bryson, entre outros, insiste que a leitura de textos visuais inevitavelmente envolve referências a intertextos verbais; o mesmo pode valer para a música, também em sua modalidade absoluta.<sup>15</sup> Tais questões de intertextualidade preocupam-se mais com a produção e a recepção do que com os próprios textos: os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está “no texto”, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura. Esses hábitos e convenções formam-se nas comunidades interpretativas a que pertencemos. Um esforço acadêmico para entender nossos hábitos de leitura (isto é, o modo como atribuímos sentido a textos) deverá atentar para os tipos de relações intertextuais que costumamos estabelecer; quando essas relações intertextuais envolvem textos criados em outros sistemas de signos, deve-se atentar para o modo de recepção desses tipos de textos. No caso de textos produzidos para públicos distantes de nós no tempo, no espaço ou pela cultura

(incluídas aí as subculturas contemporâneas), deveremos tentar reconstruir os códigos e convenções que governam as práticas interpretativas daquele público – ao menos se estivermos interessados em saber o que um texto pode ter significado ou o que se desejava que ele significasse então. Donde minha questão anterior sobre o grau de conhecimento da música e da liturgia medievais na França de Mallarmé, que pode agora ser expandida para abarcar o modo de utilização desse conhecimento na recepção do poema.

Modos de recepção ou “leitura” de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo; dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas (que podem não coincidir para cada uma das artes), bem como das condições e contextos de recepção dos textos. Tal como apresentado na antologia *The poem itself*, o poema de Mallarmé constituía provavelmente um objeto a ser encarado numa sala de aula, possivelmente no contexto da prática da leitura cerrada (*close reading*). Talvez tenha sido lido como poema simbolista, e portanto percebido no contexto do que então se entendia por criação textual simbolista em literatura – e, caso a perspectiva fosse suficientemente ampla, também nas artes visuais, e quem sabe mesmo na música, dependendo do que se considerasse como paralelo musical do simbolismo poético. Os contemporâneos de Claude Debussy tendiam a classificar seus três “esquisses symphoniques” intitulados *La mer* (1903–05) de “impressionistas”, o que indica que os liam como análogos ao impressionismo visual (mesmo porque a noção de impressionismo literário, hoje amplamente aceita, não tinha sido muito desenvolvida por então); desde aquela época, já se sugeriu que seria mais apropriado e frutífero que, como música programática, *La mer* fosse lido como um aná-

logo musical do simbolismo poético e pictórico.

Entretanto, estas são considerações que musicólogos podem achar de pouco interesse ou utilidade, contando possivelmente com a concordância (quaisquer que sejam suas razões) de muitos frequentadores de concertos. Mas para o estudioso de questões interartísticas relacionadas à produção e à recepção de textos, tais questões têm importância considerável: tão logo reconheçamos que poemas, pinturas ou sinfonias não sejam textos autônomos ou auto-suficientes e que não sejam intrinsecamente ou essencialmente românticos, impressionistas ou simbolistas; tão logo reconheçamos a importância do “ler como” (*reading as*) e do papel do leitor no processo de estabelecer o status e o sentido dos textos; tão logo nos apercebamos da importância das intertextualidades no processo de leitura e tão logo readmitamos o poeta/artista/compositor/produtor de textos aos contextos em que percebemos o texto – a partir de então incluiremos em nossas investigações históricas a tarefa de reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes (ou supostamente relevantes) para o artista, seus modelos negativos ou positivos; e poderemos propor as mesmas tarefas no domínio do público que recebia as obras. Como críticos e historiadores (e também como teóricos), deveremos examinar o que significa para nós, hoje em dia, a leitura de “Sainte” como poema simbolista (ou ainda o que ela significa para nossos alunos, para um historiador da arte francês, ou para um estudioso japonês da literatura francesa) ou a leitura de *La mer* como composição simbolista; e desejaremos igualmente entender como esses são predominantemente lidos, e por quem: que intertextualidades esses leitores construirão? Entre outras coisas, poderemos descobrir que conceitos críticos como impressionismo ou

13 Henri PEYRE, “On Stéphane Mallarmé, ‘Sainte’”, in BURNSHAW, op. cit., p. 47.

14 Cohn sugeriu que teve modelo: “A inspiração veio provavelmente de um vitral não-identificado (conhecem-se várias aproximações).” Op. cit., p. 91.

15 Cf. Norman BRYSON, “Intertextuality and visual poetics”, *Style*, 22.2, 1988, p. 183-93.

simbolismo podem ser mais restritivos e confinantes do que propriamente úteis: é corrente, hoje em dia, ver “Sainte” como poema francês do fim-de-século; nada disso elimina as nossas considerações a noção de “simbolismo”, agora entendida como fenômeno histórico, como modo pelo qual produtores de textos e acadêmicos de então pensavam sobre um certo conjunto de textos.

Como já indiquei, “Sainte” é exemplo tanto de um gênero literário específico, o *Bildgedicht*, quanto de uma modalidade mais ampla, a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. Esta é minha definição propositadamente polêmica do que atende pelo termo técnico de *ekphrasis* – termo reintroduzido no discurso crítico por Leo Spitzer em 1955, em sua famosa discussão da “Ode on a Grecian urn”.<sup>16</sup> A *ekphrasis* é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior ou, como no caso de numerosos *Bildgedichte*, constituir o texto inteiro. A denominação genérica de *Bildgedicht* é difícil de traduzir, pois recobre um largo espectro de poemas sobre obras de arte visuais – nem todos são *ekphrastic poems* (uma das traduções inglesas correntes): muitos só tomam o texto não-verbal (real ou fictício)

como ponto de partida ou referência, sem verbalizá-lo. Por outro lado, se poemas sobre música, dança ou arquitetura de fato verbalizarem os textos aos quais se referem, eles também são poemas “ekphrásticos”, segundo minha definição.<sup>17</sup>

Resenhas críticas de uma ópera, descrições de uma pintura num catálogo de leilão e análises em livros de história da música substituem os textos que verbalizam e não costumam divergir intencionalmente, apesar de poder representá-los numa maneira idealizante ou parodiante. *Ekphraseis* literárias não operam com tais restrições, mesmo sendo baseadas em obras reais; a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam. O leitor não precisa colocá-los (de fato ou mentalmente) ao lado do texto de sua origem. Isto não é o caso de uma forma especial de reescrita “ekphrástica” onde o texto literário oferece uma reconstrução interpretativa de um texto não-verbal. O linguísta Roman Jakobson, falando sobre o processo invertido, chamou-o “tradução intersemiótica ou transmutação”, ou seja, “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sónicos não-verbais”.<sup>18</sup> Optei originalmente pelo rótulo “transposição intersemiótica” para designar este caso, mas agora estou inclinado a adotar a terminologia de Leo H. Hoek, que propôs, numa extensão do termo de Jakobson, chamar um texto que se aproxima do texto-fonte de “tradução intersemiótica”, como um caso especial de “transpo-

sition intersémiotique” que normalmente abrange itens mais “autônomos”.<sup>19</sup> Pode-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, ao passo que o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sónico) que, em primeiro lugar, oferecem uma reapresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sónico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte. Ler tais textos como traduções significa que serão lidas dentro de um estudo dos problemas da tradução – campo que recentemente tornou-se uma disciplina independente, complexa e gratificante. Um dos rumos que a questão tomou é a reconsideração da tradução como processo que não apenas envolve línguas diferentes, mas também culturas diferentes – daí que se prefira o termo “transculturação”. Esta pode vir a se tornar uma questão interessante também em casos de traduções intersemióticas sempre que o texto-fonte for produto de uma cultura histórica ou geograficamente distante.

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração

das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos. Poemas, na opinião destes últimos leitores, não podem fazer o que pinturas fazem, e a música é inimitável. A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura non est ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia.<sup>20</sup>

É claro que é perfeitamente possível estudar *ekphraseis* com muitos outros objetivos em mente. A decisão dependerá parcialmente das funções que desempenham os textos: a descrição de uma pintura num catálogo de leilão obviamente não cumpre o mesmo papel de uma reencenação verbal de um concerto para piano dentro de um romance; e uma resenha crítica pode verbalizar um balé tanto para exaltá-lo como para denegri-lo – mas a verbalização deve ser diferente em cada um destes casos. As questões suscitadas pelo concerto para piano dentro do romance podem tomar a inúmeras direções, mas todas provavelmente terão alguma conexão com um discurso interartes no sentido que exporemos mais adiante; não é este necessariamente o caso com os textos “ekphrásticos” no catálogo de leilão ou na resenha de um espetáculo de balé, que de costume não tomamos por “literários”. Mas são precisamente as representações não-literárias de textos não-verbais (expressões da necessidade incontornável de traduzir qualquer arte para o discurso verbal

16 Leo SPITZER, “Ode on a Grecian urn’, or content vs. metagrammar” (1955), in Anna HATCHER (ed.) *Essays on english and american literature*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 67-97.

17 C. CLÜVER, “Ekphrasis reconsidered: on verbal representations of non-verbal texts”, in Ulla-Britta LAGERROTH & Hans LUND (ed.) *Interarts studies: new perspectives*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

18 Roman JAKOBSON, “On linguistic aspects of translation” (1959), in *Selected writings*, vol. 2: Word and language, The Hague, Mouton, 1971, p. 260-6. Cf. também C. CLÜVER, “On intersemiotic transposition”, *Art and literature* 1, Wendy STEINER (ed.) *Poetics Today*, 10.1, spring 1989, p. 55-90.

19 Leo H. HOEK, “La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique”, in Leo HOEK & Kees MEERHOFF (ed.) *Rhétorique et image: texts en hommage à A. Kibédi Varga*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, p. 65-80.

20 Cf. Ernest B. GILMAN, “Interarts studies and the ‘imperialism’ of language”, *Art and literature* 1, Wendy STEINER (ed.) *Poetics Today*, 10.1, spring 1989, p. 5-30, em referência a Wendy STEINER, *The colors of rhetoric: problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1982 e W. J. T. MITCHELL, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

antes que qualquer discussão possa se dar) que demonstram mais claramente o “‘imperialismo’ da linguagem”, examinado por Ernest Gilman em relação aos estudos interartes.

Haverá equivalentes não-verbais da *ekphrasis*? Com *Les préludes*, baseado em poema de Lamartine, Franz Liszt criou uma nova forma musical de um só movimento que chamava de poema sinfônico e para a qual transpôs pinturas além de poemas;<sup>21</sup> Richard Strauss usou-a para recontar *Don Quixote*, *Till Eulenspiegel* e *Also sprach Zarathustra*; os *Quadros numa Exposição* de Mussorgsky oferecem-nos representações musicais de pinturas identificáveis. Há também um gênero pictórico baseado em cenas específicas de peças teatrais e romances. Muitas ilustrações podem ser consideradas como equivalentes da *ekphrasis* – o que pode não ser o caso das iluminuras medievais, onde a relação de textos visuais com textos verbais tende a ser mais complexa. Um amigo pessoal possui praticamente todas as edições das obras de Samuel Beckett em todas as línguas do mundo; a gama de tipos de ilustrações para esses textos difíceis é ampla e surpreendente. Como as *ekphrasis*, as ilustrações são, entre outras coisas, interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações; mas, como quer que as leiamos, elas afetarão o modo como

leremos os textos que ilustram, mesmo quando sua maneira de reescrita acaba na verdade por subverter os textos.<sup>22</sup> Há críticos que tendem a considerar qualquer forma de ilustração como forma de subversão.

Auto-ilustrações constituem um caso à parte e são muitas vezes tratadas como capítulo específico nos estudos interartes, voltado para um tópico diferente: a *Doppelbegabung*, o talento múltiplo. Para Kandinsky (poeta tão dotado e importante quanto o pintor), escrever poesia era uma “troca de instrumentos”. Arnold Schoenberg criou uma genuína “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) ao compor e planejar cada detalhe para sua ópera curta *Die glückliche Hand* – não apenas o libreto e a música, mas ainda o cenário, os figurinos e a iluminação. Mais uma vez, é possível abordar o fenômeno da *Doppelbegabung* com vários objetivos em mente; um destes poderia eventualmente recair na categoria geral de “transposição intersemiótica”, ainda quando, como no caso de Kandinsky, não temos que lidar com a tradução de um texto específico de um meio para outro, mas sim com a transposição de um estilo pessoal.<sup>23</sup>

Tanto quanto sei, “Sainte” não foi jamais ilustrado ou “musicado”, e nenhuma destas tarefas parece imaginável; mas a lição das ilustrações de Beckett seria uma advertência contra tais pressupostos. Há um outro

texto que, tal como o leio, também resistiria a um tal tratamento, um texto narrativo igualmente repleto de referências à música e à prática musical (e que contém ainda uma espantosa pintura verbal, que alguns críticos consideraram proto-surrealista): “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe, uma alegoria da batalha entre as forças da mente, uma descida à insanidade. Entretanto, Debussy planejou transformar o conto em ópera e chegou a esboçar um libreto.<sup>24</sup> Já vi várias versões em filme, quer dizer, filmes com o mesmo título e conexões suficientes entre as personagens, os ambientes e os enredos para que os consideremos como versões do conto adaptadas para a tela.

“Adaptação” é o termo usado para tais conversões de novelas em peças teatrais, peças em óperas, contos de fada em balés, e contos em filmes ou “especiais” de televisão. Isso implica um ajuste ao novo meio, que por sua vez nos leva de volta ao tópico da transposição intersemiótica. Mas o termo veio a adquirir o sentido de “reelaboração livre”, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo. Nos primórdios dos estudos cinematográficos, quando este ramo começou a se estabelecer nos departamentos de literatura (como ocorreu nos EUA), a adaptação cinematográfica de textos literários era um dos tópicos centrais, abordada exatamente tal como se abordava a questão da tradução – isto é, com a expectativa de que a adaptação fosse tão “fiel” quanto possível ao

texto-fonte. Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação independente: pode ser fascinante observar a partir daí o texto-fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte, nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. Nada disso nos impede de perceber em alguns casos a extraordinária proximidade entre o velho e o novo texto, por vezes tão grande que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica. Não obstante, nós geralmente encaramos essas relações tal como o uso que Poe fez de “Das Majorat”, novela de E. T. A. Hoffmann, na redação de “Usher” ou, mais precisamente, o uso que ele fez da resenha de Walter Scott sobre os contos de Hoffmann,<sup>25</sup> além do retrato que Scott fez do próprio Hoffmann: talvez este último tenha exercido mais influência do que o próprio modelo literário na criação do protótipo de Roderick Usher.<sup>26</sup> Na música, a *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz, composta poucos anos antes, exemplifica o uso de um modelo literário que não constitui uma adaptação ou *transposition d'art*, pois se apoiou bastante no *Opinions of an English opium eater*, de Thomas de Quincey, além de tirar efeitos da Sexta Sinfonia de Beethoven para o terceiro movimento e da cena da *Walpurgisnacht* do *Primeiro Fausto* de

21 Cf. Calvin S. BROWN, *Music and literature*, Athens, University of Georgia Press, 1948. Reimpressão: University Press of New England, 1987, p. 224.

22 Uma aluna minha, Irene Hirsch, estudou recentemente representações visuais do Capitão Acab em ilustrações nas traduções (e “adaptações”) de *Moby-Dick*, de Herman Melville, para diversos estratos do público brasileiro (de adultos exigentes a leitores juvenis); após a adaptação norte-americana para o cinema, com Gregory Peck no papel do capitão, algumas capas prontamente exibiram Acab com os traços do ator.

23 Cf. HOEK, op. cit., p. 69. Nos últimos anos, bastante atenção foi dada também a autores literários como críticos de arte, alguns muito influentes, como Diderot e Baudelaire sobre a pintura, Mallarmé sobre a dança e Nietzsche e George Bernard Shaw sobre a música. Essa atividade crítica tomou várias formas. Assisti recentemente a uma palestra sobre o papel, pelo fim do século passado, de escritores argentinos dedicados à criação de uma auto-imagem nacional; eles estimulavam pintores a representar os pampas como a paisagem caracteristicamente argentina e então usavam suas resenhas das exposições para ensinar o público a ler as pinturas de acordo com este programa.

24 Cf. Edward LOCKSPEISER, “Debussy’s libretto for ‘The fall of the House of Usher’”, *Music and painting: a study in comparative ideas from Turner to Schoenberg*, New York, Harper and Row (Icon), 1973, p. 172-82.

25 Sir Walter SCOTT, “On the supernatural of fictitious composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann”, *The Foreign Quarterly Review*, 1, 1827, p. 61-98. Reimpressão: *Museum of Foreign Literature and Science*, 11, 1827, p. 442-60.

26 Cf. Paul A. NEWLIN, “Scott’s influence on Poe’s grotesque and arabesque tales”, *American Transcendental Quarterly*, 2, 1969, p. 9-12 e George B. VON DER LIPPE, “The figure of E. T. A. Hoffmann as *Doppelgänger* to Poe’s Roderick Usher”, *Modern Language Notes*, 92, 1977, p. 525-34.

Goethe para o quinto, junto com outras técnicas programáticas.

Se ajustarmos a “classificação pragmática” do que Leo Hoek chama de “transposição intersemiótica” para incluir, além de relações entre textos verbais e visuais, as outras relações intersemióticas já exploradas, então a adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis* e a resenha de um balé exemplificariam a *relation transmédiat* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema signico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não-verbais) seriam exemplos do *discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema signico diferente).<sup>27</sup> Não encontramos referências a intertextualidades interartes, nem mesmo a casos que fariam parte da “produção da relação palavra-imagem”, ângulo ao qual Hoek prudentemente restringe sua abordagem.<sup>28</sup> Há, no entanto, duas outras categorias propostas no esquema do pesquisador.

Em 1949, ano que viu a publicação da *Teoria da literatura* de Wellek e Warren, Leo Spitzer (que mais tarde reintroduziria o termo *ekphrasis* em nosso vocabulário crítico) publicou um ensaio intitulado “American advertising explained as popular art”, que violava várias das regras estabelecidas pela *Teoria*. Este parece ter sido o primeiro estudo sério de uma propaganda (do

suco de laranja Sunkist), aplicando os instrumentos refinados da análise estilística de Spitzer (que ele aliás compartilhava com Erich Auerbach) a um texto não-artístico, profano e utilitário, constituído sobretudo de imagens visuais acompanhadas de umas poucas palavras. Ao discutir as estratégias visuais dos anunciantes, Spitzer recorria à iconografia medieval, por aí levando (exatamente como fazia Auerbach em *Mimesis*) a interpretação de um texto simples a reflexões profundas sobre os valores da sociedade que o havia produzido e estava destinada a consumi-lo. O que nos interessa aqui é não apenas a incursão no campo da cultura popular de um estudioso dos mais respeitados, mas também seu tratamento de um tipo de texto que até agora não levamos em conta: um texto em que se encontram simultaneamente signos de diferentes sistemas de signos.

A maioria das formas de propaganda tem exemplos desta espécie (incluída aí a música no cinema ou na TV). Estamos na terceira categoria de Hoek, o *discours mixte* (combinação de textos separáveis mas não auto-suficientes compostos em sistemas signicos diferentes),<sup>29</sup> que ele exemplifica ainda com o selo, os quadrinhos e inscrições verbais em textos visuais. Acabei de comprar *Moby-Dick* como narrativa em quadrinhos: outro exemplo de transposição intersemiótica. Poderíamos incluir ainda nesta cate-

ria a narrativa verbo-visual dos “livros amarelos” japoneses do século XVIII, produzidos entre outros pelo artista-autor Kitao Masanobu; Sumie Jones mostrou paralelas fascinantes entre eles e as narrativas visuais de William Hogarth, quase contemporâneas, como *The rake's progress* (transposto em ópera por Stravinsky).<sup>30</sup> Os “livros amarelos” combinavam representação visual com narrativa e diálogos inscritos, ausentes das seqüências pictóricas de Hogarth, cujos espectadores – além de se apoiarem em referências intertextuais a cenas e enredos bem conhecidos da ficção e do teatro contemporâneos – construíram a narrativa com a ajuda de material escrito em forma de legendas, documentos e outras inscrições em objetos encontrados nos locais representados. A eliminação dos elementos verbais deixaria ambas as narrativas difíceis de

entender, apesar do emprego de técnicas narrativas visuais.

Voltaremos a questões relativas ao *discours mixte* depois de considerar um outro fenômeno estreitamente ligado aos estudos interartes e que, por isso mesmo, apenas recentemente achou um lugar institucional para ser examinado: o texto intersemiótico, também chamado (pouco satisfatoriamente) de texto intermídia.<sup>31</sup> No esquema de Hoek, esse fenômeno representa a quarta categoria, a de “discours syncretique”. Muitos tipos de poesia visual<sup>32</sup> (um tipo de produção textual cuja história no Ocidente remonta à Antiguidade clássica) e os gêneros muito mais recentes da poesia sonora e da poesia semiótica envolvem textos nos quais os aspectos visuais ou auditivos não admitem separação do verbal, de tal modo que qualquer tentativa de decodificação e

29 Hoek preferiu sabiamente não usar o termo “mídia mista”, apesar de ter denominado sua primeira categoria de *relation transmédiat* e a segunda de *discours multimédial*; mas, no caso presente, os sistemas de signos são misturados, enquanto o meio é um só (o poster ou o vídeo).

30 Cf. Sumie JONES, “William Hogarth and Kitao Masanobu: reading eighteenth-century pictorial narratives”, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 34, 1985, p. 37-73.

31 Termo (re)introduzido por Dick HIGGINS (cf. “Intermedia”, *Something Else Newsletter*, New York, Something Else Press, 1.1, 1966. Reimpressão: Dick HIGGINS, *Horizons: the poetics and theory of the intermedia*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, p. 18-23). Mas, tal como no caso de *discours mixte*, o meio utilizado é muitas vezes um só (e o texto não existe “entre meios”), ao passo que o(s) signo(s) do texto intersemiótico ocorrem simultaneamente a mais de um código semiótico. Em português, tais textos podem ser chamados de “textos intercódigos”, o que infelizmente não é possível em inglês ou alemão.

32 Creio ser útil aplicar o termo amplamente, de modo a abarcar tanto os textos em que existem elementos verbais e visuais combinados mas separáveis (é o equivalente ao *discours mixte* de Hoek), quanto os textos que recorrem simultaneamente a códigos visuais e verbais sem entretanto permitir sua separação (o *discours syncretique* de Hoek). O termo é freqüente e erroneamente identificado com a poesia concreta; por outro lado, em seu livro *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (Campinas, Editora da Unicamp, 1991), Philadelpho MENEZES “temporariamente” e sem muita confiança reserva o termo “poesia visual” aos poemas experimentais brasileiros dos anos setenta e oitenta, excluindo assim a poesia concreta e semiótica das décadas anteriores (cf. p. 98) – o que me parece bastante arbitrário, mesmo dentro de seu esquema cuidadosamente armado. Cf. vários dos ensaios do volume organizado por K. David JACKSON, Eric VOS e Johana DRUCKER sobre essa ordem de questões, *Experimental Visual Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, *AvantGarde Critical Studies*, 10, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996. Estamos ampliando a nossa familiaridade com tradições de poesia visual em culturas não-ocidentais: muitos textos caligráficos árabes, por exemplo, fariam parte dessa categoria, ao menos para olhos ocidentais.

27 Cf. HOEK, op. cit., p. 77. O esquema de Hoek, traçado em relação a textos verbais e visuais, é bastante útil; mas a designação do fenômeno inteiro cria confusão, porque parece que em muitas das justaposições, combinações e fusões de signos verbais e visuais não se trata de transposição intersemiótica. Um colóquio sobre “Transpositions”, que teve lugar na Université de Toulouse-Le Mirail, em 1986, “gardant la trace de son sens musical original”, entendeu “la notion de transposition” como “comment s'effectue le passage d'un art à l'autre” (cf. Gwenhaél PONNAU & Andrée MANSOU (org.) *Transpositions: actes du Colloque National*, organizado pela Université de Toulouse-Le Mirail, sob o patrocínio da Société Française de Littérature Générale et Comparée, 15-16 maio 1986. Trabalhos da Université de Toulouse-Le Mirail, A-38, Toulouse, Service des Publications U.T.M., 1986). Aqui, o campo designado pelo termo parece mais largo do que o da tradução intersemiótica no sentido mais estreito, mas não tão amplo como o de Hoek.

28 HOEK, op. cit. p. 66.

interpretação deve simultaneamente levar em consideração vários sistemas semióticos. Exemplos puros de textos intersemióticos são a *Sonate in Urlauten* de Kurt Schwitters, “Karawane” de Hugo Ball, “Un coup de dês” de Mallarmé e vários logotipos comerciais. Os textos contidos no CD *Poesia sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, organizado por Philadelpho Menezes, representam o *discours syncretique*; a versão em vídeo de *Nome*, de Arnaldo Antunes, é uma mescla complexa de *discours mixte* e *discours syncretique*.

Entre os exemplos do *discours syncretique*, Hoek inclui a tipografia e o caligrama à maneira de Guillaume Apollinaire. O segundo parece imediatamente aceitável; o primeiro requer mais reflexão. Sem dúvida, um texto verbal é afetado pelas decisões tomadas, na produção da versão escrita, quanto à forma e ao tamanho das letras, como também à distância entre as linhas, aos recuos, à largura das margens e outros aspectos visuais – mas podemos questionar se uma mudança em qualquer destes aspectos vai produzir um texto diferente (questão que depende do gênero e muitas outras considerações). A escolha da forma das letras pode ser um ato de interpretação, observação que vale ainda mais no caso de caligrafia, além do fato de que em ambas as tradições, ocidental e oriental, sistemas caligráficos costumavam funcionar de acordo com códigos semânticos preestabelecidos, cujas convenções são hoje em dia conhecidas só pelos especialistas. Parece que a codi-

ficação da caligrafia chinesa era muito mais convencional e baseada em critérios bem diferentes. Numa língua em que a palavra recebe sua identidade por sua forma escrita – o ideograma –, a escolha das pinceladas poderia ter efeitos profundos. É isso o que torna a abordagem da pintura dos *literati* chineses tão difícil para o espectador/leitor ocidental, que a considerará como justaposição de textos visuais e verbais ou, no melhor dos casos, como combinação num *discours mixte*. Para o chinês informado, este tipo de pintura deve ter a qualidade de um *discours syncretique* com o seu jogo das inter-relações entre as “três perfeições” da pintura, da poesia e da caligrafia, vistas como uma única atividade – noção expressa no modo como a língua chinesa fala do pintar: o termo é “escrever pintura”.<sup>33</sup> Decerto, os poemas inscritos podem ser (e têm sido) separados das pinturas, mas neste caso pode-se dizer verdadeiramente que em si mesmos não são os mesmos. Não há correspondências exatas na tradição ocidental (é costume citar William Blake neste contexto, e alguns dos *livres-d'artiste* modernos chegam perto), mas em termos de complexidade e da inter-relação entre elementos verbais e visuais, a pintura dos *literati* chineses pode ser ainda ultrapassada pela maneira como Hrabanus Maurus desenvolveu o *carmen figuratum* dentro dos *versus intexti* em sua obra *De adoratione Sanctae Crucis* no começo do século IX<sup>34</sup> – e costumamos nos esquecer de que estes textos e outros *carmina figurata* em versos métricos têm uma dimensão sonora e

33 Cf. Mingfei SHI, “‘The three perfections’: isomorphic structures in works of late chinese poet-calligrapher-painters”, in Martin HEUSSER et al. (ed.) *Word & image interactions II*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997. Nos *Rolos de Genji* (Japão, século XII), até o modo de preparação do papel contribui para o efeito final da caligrafia, que, por sua vez, é adaptada ao tom emocional dos motivos líricos, da situação, e da posição social da personagem que fala; estes trechos textuais tirados da *História de Genji* mas recriados na maneira indicada, exemplos do *discours syncretique*, são sucedidos pela ilustração da cena, que transforma os *Rolos* num *discours multimídia* (cf. Aiko OKAMOTO-MACPHAIL, “Interacting signs in the *Genji scrolls*”, in Martin HEUSSER et al., op. cit.).

34 Cf. Ulrich ERNST, *Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum*

foram compostos numa época em que ler ainda significava ler em voz alta.

Um caso diferente mas igualmente complexo de co-presença de dois sistemas de signos é a canção. A musicalização de um poema não é equivalente a uma ilustração visual: não há justaposição, mas fusão dos textos verbais e não-verbais, como ocorre em alguns *livres d'artiste*. Mas por mais instrutiva que seja a busca de equivalências verbo-visuais, não creio que cheguemos por essa via a um paralelo convincente, mesmo se deixarmos ao lado a questão da *performance*. O que vale lembrar é que o poema na canção é um texto diferente do poema fora dela; e ainda que a partitura musical possa ser executada sem a letra, ela também será um texto diferente sem as palavras. As categorias de Hoek, úteis até certo ponto nas reflexões sobre a canção, não são completamente aplicáveis: num sentido, as letras e a música são separáveis (critério tanto para o discurso multimídia quanto para o discurso misto), e pelo menos o texto verbal é também auto-suficiente (critério para o discurso multimídia), mas, como no caso da palavra e sua imagem no texto caligráfico, as letras quando cantadas fundem-se inseparavelmente com a melodia (critério para o *discours syncretique*). Parece que os esforços para lidar com este aspecto da canção não têm sido muito satisfatórios. Nas instituições acadêmicas não há nenhum lugar tradicional em que a questão possa ser estudada – o que vale para a maior parte dos fenômenos que estamos examinando. O que quer que os estudos interartes possam ser – uma nova disciplina ou um discurso inter e transdisciplinar –, é aí que podemos esperar desenvolver modos de lidar com um fenômeno como a canção, tão profundamente arraigada em todas as culturas. Estas reflexões também nos fazem lembrar

que falta toda uma dimensão ao que estudamos em nossas aulas de literatura, como a épica homérica, a lírica de Safo, a ode pindárica, a tragédia clássica ou mesmo a comédia de Plauto. Faltam-nos também as melodias de muitos dos *Carmina burana*, dos *Minnelieder*, das canções dos trovadores. Imagine as conseqüências de termos só as letras da música de Caetano! Não deveríamos, é claro, restringir as nossas reflexões sobre a canção aos casos em que as letras e a música foram criadas juntas, como na produção de Caetano Veloso, ou às músicas compostas especificamente para um poema já existente: assim como é interessante estudar as implicações de observar uma mesma ilustração inserida em distintos textos verbais, do mesmo modo precisamos também lidar com o que ocorre quando uma letra é composta para uma melodia preexistente, ou com hinos religiosos cantados com melodias diferentes.

É inevitável que, falando da canção, também pensemos em formas do *discours mixte* em que o cantar é combinado com a apresentação dramática e cênica – o *drame lyrique*, formas operísticas (do trágico até o cômico), o musical, o cabaré, e as muitas formas do teatro musical encontradas em outras culturas distantes no tempo e/ou espaço da nossa. Em todos estes tipos de apresentação cênica – como também no cinema, no teatro não-musical, no balé e em todas as performances de dança que se combinam com música ou usam cenografia e figurinos e em muitas formas de rituais – os vários elementos baseados em sistemas sócio-culturais diferentes são fundidos, como as letras e a melodia na canção. Podemos comprar gravações de óperas e trilhas sonoras de filmes, estudar peças teatrais nas aulas de drama, visitar exposições de figurinos e cenografia e assistir a ensaios de balé onde

não há música – precisamos insistir mais uma vez que todos estes textos são entidades diferentes enquanto não fundidos na performance. Nossa referência prévia à ópera *Die glückliche Hand*, de Schoenberg, nos fez lembrar o ideal oitocentista de criar a “obra de arte total”. Abordada assim, é provávelmente vista numa perspectiva interartística. Mas deve também ficar claro que nem todo estudo ou toda discussão de uma ópera – ou de um filme, um balé ou uma produção teatral – é um exercício em estudos interartes. Seria errado pensar que estudos de cinema ou de teatro fazem *eo ipso* parte de um discurso interartes.

Há uma vasta gama de relações entre as artes que não pude mencionar, relações que normalmente não envolvem textos específicos. Há gêneros paralelos, alguns dos quais são produtos de necessidades e interesses idênticos num dado momento (a novela histórica encontra paralelo na *Historienmalerei*), ao passo que outros são resultado da imitação, numa forma de arte, de um gênero desenvolvido em outra. O poema sinfônico não imitou um gênero poético específico, mas surgiu antes na busca de uma forma adequada para as necessidades da música programática do século XIX; ao rebatizar o poema sinfônico de “esboço sinfônico”, Debussy não apenas indica um redirecionamento, do modelo literário para o pictórico, como também filia-se desse modo à idéia do “esboço”, que permeia várias artes oitocentistas. Há a produção de retratos, visuais ou verbais, uma prática cultural que se encontra ao longo da História e na maior parte das culturas. Ao lado do auto-retrato pictórico ou escultural, há autobiografias não somente verbais (e

mesmo literárias) como também musicais (Bedrich Smetana, *Minha vida*; Strauss, *Ein Heldenleben*). A dança, por outro lado, em vez de apresentar “personagens” individualizadas, não costuma ir além de oferecer tipos genéricos. Há disposições de recursos estruturais e estilísticos, e analogias formais. A decisão tomada nas primeiras fases da história da arte para criar conceitos de períodos de acordo com critérios de estilos foi imitada nas outras disciplinas e resultou na insistência de Oskar Walzel na “iluminação mútua das artes”, numa das primeiras comparações interartes no século XX.<sup>35</sup>

Tenho considerado apenas os mais óbvios tipos de textos e de relações como objetos dos estudos interartes, sem sequer tocar nos fenômenos que suscitam os problemas mais espinhosos. Dei ênfase aos aspectos que poderíamos chamar, em termos gerais, de semióticos, por razões a serem explicadas mais adiante. Mas essas relações têm toda espécie de implicações, que foram despertadas pelo interesse, recentemente renovado, em contextos sociais e culturais. Como indiquei desde o início, tal interesse fora reprimido pela orientação formalista dos estudos literários que começou a prevalecer nas décadas de trinta e quarenta, com o *New Criticism* nos EUA e com tendências semelhantes (algo mais antigas) em outros países. Mas não devemos esquecer o surgimento de um outro estudo extremamente influente logo após a Guerra: a monumental *Sozialgeschichte von Kunst und Literatur* de Arnold Hauser, escrito a partir de uma perspectiva marxista.<sup>36</sup> É também óbvio que se deve à atividade e ao desenvolvimento contínuos das várias formas de crítica de inspiração marxista o engajamento contemporâ-

35 Oskar WALZEL, “Wechselseitige Erhellung der Künste” (1917). Tradução inglesa: “Mutual illumination of the arts”, introd. e condensação Ulrich Weisstein; trad. Kent Hooper e U.W., *Yearbook of Comparative and General Literature*, 37, 1988, p. 9-31.

36 A. HAUSER, *História social da literatura e da arte*, trad. Walter H. Geenen, 2. ed. São Paulo, Mestre Jou, 1972, 2 v.

neo em novas pesquisas sobre os contextos socioeconômicos e as balizas ideológicas das artes, nos períodos históricos como também em situações pós-coloniais.

Nestas abordagens críticas e em outras não ligadas à perspectiva marxista, tais como a crítica psicológica e psicanalítica e algumas orientações da crítica feminista, a idéia de “construção” tornou-se termo-chave, em conexão com a base de quase todos aqueles paradigmas críticos atuais que insistem no reconhecimento de que tudo o que sabemos sobre o mundo é uma construção nossa (idéia bem encapsulada no título de *Ways of worldmaking*, de Nelson Goodman) – aí incluídos, é claro, nossos conceitos críticos, que não se referem a fatos, mas a construções. A produção e recepção de “obras de arte” (uma dessas construções) têm sido examinadas por críticos interessados em saber de que modo as obras são utilizadas na construção das noções de diferenças sexuais (*gender*), de classe, raça, etnia. Visto que essas questões geralmente envolvem representações, tais abordagens críticas ocupam-se sobretudo das artes representativas ou dos aspectos representativos das artes; não sei dizer em que medida um musicólogo, por exemplo, faria uso dessas abordagens – mas devo mencionar os livros de Susan McClary e Rose Subotnik.<sup>37</sup>

A construção do eu (*self*) implica a construção do outro (com e sem a inicial maiúscula). Nos estudos literários (em particular no comparatista) tem-se registrado um interesse renovado na “imagologia”, o modo como escritores representaram as imagens do estrangeiro (“l'étranger tel qu'on le voit”). Tais imagens são abundantes na literatura de viagem (cartas, relatos, diários, poemas, romances e utopias), especial-

mente em conexão com as grandes viagens de descobrimento. Estudos desses textos tornaram-se comuns, incluindo muitas vezes análises da documentação pictórica existente ou de registros pictóricos independentes. Nesta área, o foco tende a recair sobre objetos de representação e modos de recepção (certamente não com um “olho inocente”). Além das predisposições ideológicas e dos objetivos políticos, outro fator a dar forma a essas representações de seres, comportamentos e modos de vida pouco familiares foram os modos já estabelecidos de representação do outro (aí incluído o mundo animal), a que os viajantes inevitavelmente recorriam em suas produções verbais ou visuais, na medida em que sua formação os havia familiarizado com tais modelos. Ainda que a maioria das questões sobre os modos de percepção e representação dos habitantes do Novo Mundo incluam-se no campo geral dos “estudos culturais”, há questões relativas à maneira de usar motivos visuais convencionais nos relatos verbais (e vice-versa) que seriam de interesse particular para o estudioso das questões interartísticas.

Boa parte da literatura de viagem não é lida com quaisquer expectativas “literárias”, e é pouco provável que a massa dos documentos visuais venha a se tornar “obras de arte” canônicas. Os estudos recentes têm dado pouca atenção ao *status* “literário” ou “artístico” na seleção de seus objetos de estudo, o que vale também para os estudos interartes – até a denominação de estudos interartes tornou-se questionável antes mesmo de se tornar familiar. Ao falarmos de “artes”, referimo-nos aos objetos de estudo das disciplinas que costumamos considerar como especializadas em estudar “as

37 Susan McCLARY, *Feminine endings: music, gender, and sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991 e Rose SUBOTNIK, *Developing variations: style and ideology in western music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

artes”; não se trata, portanto, das “artes liberais”, mas das disciplinas melhor conhecidas em alemão como *Kunstwissenschaft*, *Musikwissenschaft* e *Literatur-, Theater-, Film- e Tanzwissenschaft*. Algumas destas disciplinas possivelmente já não consideram seus objetos de estudo como “arte”; agora temos a *Medienwissenschaft* e a *Kommunikationswissenschaft*, em que a reorientação já está programaticamente expressa no rótulo. Mas mesmo onde o interesse nas “artes” e na produção e recepção de “obras de arte” continua, a tendência atual é pensar nelas como práticas sociais.

É possível neste ponto chegarmos a algumas conclusões. O espectro de exemplos deve ter sugerido que mais vale conceber os estudos interartes como discurso transdisciplinar às voltas com as “artes” e suas inter-relações do que como uma disciplina autônoma, a despeito do significativo apoio institucional que obteve: existem cursos regulares oferecidos nas universidades, programas de graduação e mesmo departamentos, existem vários periódicos dedicados exclusivamente ou primariamente a questões interartísticas, e existe finalmente uma bibliografia anual que em geral arrola perto de mil itens.<sup>38</sup> E, como discurso transdisciplinar, tem preocupações de orientação semiótica, explorando questões de significação e interpretação, de sistemas sónicos e suas interações, de representação e narração, de tempo e espaço, e de assuntos tradicionalmente tratados na estética; mas mesmo tais interesses e assuntos não podem mais ficar separados de contextos socioculturais, e existe uma tendência crescente para o discurso ser absorvido pelas abordagens e interesses dos novos *Cultural Studies*. Esta super-

disciplina, dinâmica mas mal-definida, que se instalou nos EUA e no Reino Unido (mas também alhures) ao longo da última década, agora está ameaçando engolfar os estudos literários (bem como a literatura comparada). O futuro depende em parte das direções tomadas pelas disciplinas “artísticas” singulares, pois o programa do discurso interartes está estreitamente entremeado aos interesses delas. Se lograrem demonstrar aos olhos do público, dos administradores e de si mesmos que seus interesses não coincidem inteiramente com as preocupações dos *Cultural Studies* (e isso mesmo dentro de um paradigma que favorece a contextualização), que há questões vitais não contempladas pela abordagem dos *Cultural Studies*, então essas disciplinas singulares poderão sobreviver como instituições – e ao lado delas os estudos interartes. Uma dessas questões é de fato fundamental: a formação de leitores competentes.

Os objetivos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual – e por isso deverão frequentemente coincidir com os objetivos dos *Cultural Studies*. Entretanto, como já vimos, há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes – concebidos neste contexto como uma disciplina. Mais além, talvez fosse possível dividir os objetivos dos estudos interartes (bem

como os das disciplinas artísticas tradicionais) entre aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais. Nos dois casos, estaremos tratando de questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por esta razão apenas será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais.

Não é inteiramente errado considerar as abordagens do primeiro tipo como essencialmente semióticas: a própria referência a ilustrações, canções, logotipos e óperas como “textos” privilegia essa visão. Mas, à parte o fato de tais objetos de estudo terem fortes qualidades não-semióticas (como musicólogos e historiadores da arte não deixam de acentuar), há questões básicas que podem não ter uma evidente raiz semiótica. Questões referentes às “linguagens da arte” (título de outro livro de Nelson Goodman)<sup>39</sup> e à representação (do mundo fenomênico, mas também de outros textos), além da questão mais localizada da iconicidade, do *status* da semelhança como qualidade essencial ou fenômeno culturalmente construído são preocupações eminentemente semióticas; mas as questões da estrutura, da narratividade, do espaço e do tempo podem não o ser na mesma medida. Tudo depende da noção de semiótica em uso.

O modo como apresentei meus exemplos privilegiou claramente o primeiro tipo de abordagem. Mas espero ter suficientemente indicado que a maioria (se não a totalidade) dos exemplos de objetos de estudo se prestariam igualmente bem a investigações voltadas para funções culturais, motivações ideológicas e toda espécie de contextos – ao mesmo tempo em que se

juntam a preocupações de outras disciplinas “não-artísticas” no interior dos vários discursos transdisciplinares que marcam boa parte da pesquisa contemporânea. O campo é tão vasto que seria fútil tentar delimitá-lo.

Realcei essa primeira abordagem por vários motivos. É em seu âmbito que os estudos interartes adquirem algo como uma identidade própria, é ela que estabelece os pressupostos para um trabalho de êxito com o segundo tipo de abordagem, e é nela que a maior parte do trabalho de fundamentação deve ser realizado. O que se ressalta em meu discurso é uma posição teórica definida, ela mesma parte do paradigma em que trabalho como estudioso de questões interartísticas – um paradigma que claramente traz a marca de minha disciplina original, os estudos literários. É sempre interessante e ultimamente necessário descobrir em que medida essas posições são compartilhadas por estudiosos de outras disciplinas. Uma das funções das conferências e seminários sobre estudos interartes está em identificar e esclarecer os diferentes pressupostos e práticas paradigmáticos. Ainda estamos ocupados em desenvolver uma base comum para nosso trabalho, com preocupações, conceitos e objetivos comuns, com uma terminologia viável e com métodos apropriados. Os métodos dependerão, em boa medida, das questões que formularmos e das metas que seguiremos; tal como a literatura comparada, os estudos interartes não possuem metodologia própria. A terminologia terá que superar dois obstáculos sérios: o uso denotativo *versus* o uso figurativo de termos<sup>40</sup> e a aplicação do mesmo termo a fenômenos em textos pictoriais, musicais e verbais que não são necessariamente idênticos, análogos ou equivalentes em cada uma dessas áreas – *ritmo*, por exemplo. De modo geral, as ques-

38 A bibliografia é publicada no *Yearbook of Comparative and General Literature*. Desde 1995, há uma Nordisk Sjöllskap for Interart Studier, e a International Association for Word & Image Studies, que já têm organizado quatro congressos trienais, terá uma paralela na International Association for Word and Music Studies depois do encontro fundador em Graz, Áustria, em maio de 1997.

39 N. GOODMAN, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, 2. ed. Indianapolis, Hackett, 1976.

40 Claudio GUILLÉN escreveu sobre isso, há muito tempo, um ensaio revelador: “On the concept and metaphor of

tões de correspondência continuam embaraçosas: a linha na pintura corresponde à melodia, a cor responde ao timbre? A que correspondem esses elementos em textos verbais? Faz sentido falar de metáforas pictori-ais ou musicais? Uma personagem é igual na ficção narrativa, no teatro, na ópera, no cinema e na pintura? Se quisermos fazer comparações, teremos que resolver essas questões – e talvez só possamos fazê-lo por meio de uma semiótica das artes, e de preferência, uma que não privilegie a dimensão lingüística, para fornecer a base comum.

Este ensaio é um exemplo da tendência predominante de privilegiar o texto verbal e os paradigmas da pesquisa literária nos estudos interartes, uma tendência que se explica pelo fato de que tais preocupações têm ocupado mais insistentemente os pesquisadores de literatura; o problema ainda mais se agrava pelo “imperialismo da linguagem” mencionado mais acima. Mas não há teoricamente nenhum obstáculo contra tornar as relações entre a dança e a música o ponto central desse discurso; e a metáfora da arquitetura como “música congelada”, certamente mais persuasivo que a designação da pintura como “poesia silenciosa”, sugere uma das várias maneiras de relacionar a música às artes visuais. Ao longo das mudanças na hierarquia das artes ocidentais, a literatura nem sempre ocupou o posto mais alto, ainda que na maior parte do tem-

po o discurso sobre as artes tenha sido dominado pelas tradições da retórica clássica.

Para muitas pessoas, os estudos interartes podem parecer apenas uma das novas superdisciplinas, como a semiótica há algum tempo e os *Cultural Studies* no presente. Na verdade, mesmo a literatura comparada já foi vista como candidata a esse lugar, e parte desta percepção persiste e leva ao desespero do comparatista face à impossibilidade de conhecer tudo, ao medo de ser incompetente. Incompetência é de fato inadmissível. Mas aprendemos a determinar os limites e a extensão da nossa competência, a aferi-la nos contextos em que trabalhamos. Muitos da velha geração de comparatistas não tiveram formação como tal, mas, entretanto, produziram os trabalhos pioneiros a que me referi logo de início. O mesmo vale para os estudiosos de temas interartes. Estamos preparando as ferramentas e a formação necessária à nova geração que terá como trabalhar com textos que combinam e fundem diferentes meios e sistemas de signos, e que poderá então lidar com a maior parte da criação artística do nosso tempo, voltada a produzir exatamente esse espécie de textos.<sup>41</sup>

perspective”, in Stephen G. NICHOLS Jr. & Richard B. VOWLES (ed.) *Comparatists at work: studies in comparative literature*, Waltham, Mass., Blaisdell, 1968, p. 28-90. Reimpressão in GUILLÉN, *Literature as system: essays toward a theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 283-371.

41 Outras referências bibliográficas: Claus CLÜVER, “Estudos interartes: introdução crítica”, *Estudos interartes*, trad. Yun Jung Im e Claus Clüver, apes. Ana Mae Barbosa, São Paulo, Experimento, 1997. C. CLÜVER, “Periodization in the twentieth century: the perspective of the other arts”, in *Proceedings of the VII<sup>th</sup> Congress of the International Comparative Literature Association* (1973), vol. 2: *Comparative literature today: theory and practice*, Eva Kushner and Roman Struc. (ed.) Budapest, Akadémiai Kiadó; Stuttgart, Erich Bieber, 1979, p. 197-9. René WELLEK, “Concluding remarks”, in *Proceedings of the VI<sup>th</sup> Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 2: *Comparative literature today: theory and practice*, op. cit., p. 201-2. R. WELLEK, “The parallelism between literature and the arts”, *English Institute Essays 1941*, New York, 1942, p. 29-63. *A Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts 1952-1967*,

## Apêndice

Comentário de Henri Peyre sobre “Sainte”, de Mallarmé, in BURNSHAW (ed.), *The poem itself*:

Mallarmé had probably seen a reproduction of Raphael's well-known painting in the museum of Bologna, in which Saint Cecilia, with two saints on either side and the musical instruments at her feet, listens in rapture to the singing of the angels above her – the angels holding opened books before them, as in the poem. She has rejected her own instruments, preferring the unheard music of the angels to anything she might attempt to create. . . . For a moment the reader may think of Keats (“Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter”) – but for a moment only. For our entire poem converges and comes to rest on the final line: it ends in silence as it began in absence... “Sainte” is only one of the poet's memorable exaltations of the beauty and significance of ultimate Nothingness. (p. 47)

Comentário de Robert Greer Cohn sobre “Sainte”, de Mallarmé, in *Toward the poems of Mallarmé*:

A still, glowing epiphany worthy of the Italian masters, this flawless miniature presents a stained-glass window portraying Saint Cecilia, the patroness of music, as a madonna-like Muse. By a quirk of primitive perspective, she appears to be playing on the ideal harp formed by an angel's wing. The more usual instrument, the viol, and an opened hymn-book, though part of the picture, seem to have been abandoned in favor of this pure expression. We are reminded of Keats' unheard music frozen, visually, on a Grecian urn. The sonnet thus gently represents the aspiration of Mallarmé's art that occasionally seems, or somehow manages, to express the ineffable. The inspiration probably came from an unidentified stained-glass window (various approximations are known). (p. 91)

Tradução de Claus Clüver e Samuel Titan Jr.

New York, AMS, 1968. A partir de então, atualizada anualmente sob a editoria de Calvin S. Brown (até 1972) e Steven P. Scher (1973-1984). A bibliografia de 1974 foi publicada em *Hartford Studies in Literature*, 7, 1974, p. 77-96. Desde 1985, publicada em *Yearbook of Comparative and General Literature*, Claus Clüver (ed.). Sobre “Theory and general topics”, “Music and literature”, “The visual arts and literature”, “Film and literature” (1974-1984), “Dance and literature” (1985- ). Desde 1986, com índices de autor e assunto, e notas parciais. Bibliografia não incluída nos vols. 39, 41 e 42; o vol. 40 contém bibliografias para 1989 e 1990; o vol. 43 (1995) contém uma bibliografia parcial para 1991-1995. Continua.