

## O REAL ESFUMAÇADO - O QUE OS OLHOS NÃO VÊEM, A MÃO INVENTA.

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Este trabalho discute um aspecto específico, concernente ao problema da representação artística, a **questão da visibilidade**, que constituiu um mote primordial, para a ciência e as artes, nos séculos XVI e XVII, bem como no contexto da principal obra teórica sobre a literatura produzida na Alemanha do século XVIII, o *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*<sup>1</sup> de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Nossa pesquisa acerca da tópica da visibilidade adquiriu uma dimensão produtiva, graças exatamente à manutenção do *télos* proposto pelo próprio Lessing, para levar a cabo sua investigação intersemiótica: se o método adotado no *Laocoonte* foi estipular as fronteiras entre a pintura e a poesia, o alvo do dramaturgo-ensaísta alemão era a tradução. E questão de fundo deste trabalho, assim como desta mesa e deste Simpósio continua sendo a prática tradutória, a *translatio*, que se define como arte de transplantar um signo de um lugar para outro, fazendo brotar, neste deslocamento, novo efeito de sentido.

Esta reflexão se amplia, se pensamos a *translatio* em grego, como *metaphorá*, figura de estilo em cuja operatória perdeu-se esta noção de transporte<sup>2</sup>, esta translação e emprego de um signo com significado de outro, diferente do dele próprio, mas que está qualificado para representá-lo, por analogia<sup>3</sup>.

Um dos qualificadores que facultam a abertura do canal analógico e o trânsito de significados entre os sistemas pictural e poético é, certamente, da ordem do invisível e corresponde à lógica do espectro, na sua capacidade de gerar ambigüidade. Afinal, o espectro

---

<sup>1</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

<sup>2</sup> Etimologicamente liga-se ao verbo grego *phérein*, levar, trazer.

<sup>3</sup> Lessing, para entender tal mecanismo, instalou sua discussão no âmbito da Comparatística, abrindo aí duas frentes de consideração: as transposições intersemióticas que lidam com códigos verbais diferentes e aquelas que englobam sistemas artísticos análogos.

se confunde com uma presença efetiva e perpetua a indagação: *está ou não está presente?* Se está, é como espectro, presença insólita.

Conforme ensinam os filósofos das Luzes, ao lidarmos com a dialética visível/invisível, inserimo-nos num eixo de discussão que se liga à transcendência, ao plano fantasmal onde se instala o fenômeno da estesia (*aesthesis* ou percepção) e se processam os efeitos estéticos. Sentimo-nos profundamente atraídos por esse além, desejamos ser tocados por sua luz e admitidos em seu âmbito sensório. Desprezamos já o imediatismo com que se efetiva e deixa descrever o comércio das formas simbólicas<sup>4</sup>. A analítica deste processo, porque não renuncia a seu mistério, deliberadamente quer preservar certa evanescência que as analogias de base visual trazem consigo.

Ainda que dois terços do *Laocoonte* abordem este atributo do poético que é lidar com a presença de uma ausência, quatro capítulos da obra (do 12 ao 15) se ocupam especialmente deste tema. Nosso estudo focaliza a firmeza com que Lessing atribui à invisibilidade duplo estatuto: traduzibilidade exclusiva pelo poético e impossibilidade irreduzível, no meio pictural. No cap. 15, as palavras do autor postulam; “O poeta pode elevar a esse grau de ilusão também a representação de objetos que não os visíveis”.

Lidando com o comparatismo de Lessing, percebemos, entretanto, que a intransitividade das prerrogativas poéticas para o meio pictural se sustentam, em função dos exemplos por ele selecionados<sup>5</sup>. Apesar de concordamos com as especialíssimas condições de aplicabilidade da expressão “pintura poética” (cap. 14 e 15), temos de admitir que elas podem ser observadas em telas igualmente especiais (telas ilusionistas do séc. XVII holandês), nas quais se encontram a (tida como impossível) picturabilidade de uma **tensão latente** e a **dinâmica da temporalidade** que determinam, para Lessing, a máquina poética.

---

<sup>4</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles d' art; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

<sup>5</sup> O filósofo levou em conta pinturas extraídas de cenas literárias.

Na pesquisa iconográfica realizada, três situações principalmente parecem articular-se, como procedimentos pictórico-discursivos que evidenciam a posição capital da visibilidade para se compreender a fenomênica do poético: (1) **o ilusionismo** a serviço da mais convincente representação da realidade, (2) **a absorção do autor em sua obra** e (3) **a abordagem descritiva** da cena.

Lessing nos leva a esse corolário, através de sua reflexão inovadora sobre o símile horaciano *ut pictura poesis* (“a poesia é como a pintura”). Na base desta tradição, encontra-se uma indefinição fundamental, com a qual se debateram filósofos e artistas, ao longo da história da arte: afinal, o que existe de retórico na pintura? Quanta figuratividade a obra poética demanda, para que ela atinja os efeitos desejados? Até que ponto a fruição e o prazer estético dependem da visão ou da fala, do *lógos* ou da imagem? Destas perguntas antigas, Lessing retira conclusões novas, que levam em conta o elemento medial e a recepção das obras.

Os estudos intersemióticos propostos por Lessing se desviam da cultura imitativa e laudatória de seu tempo, na mesma proporção com que se conectam aos estudos ópticos de Kepler (1571-1630), que traduziram e estimularam, no século anterior, a habilidade dos pintores do norte, na sua forma de representar o mundo.

Não é absolutamente gratuito que a teoria óptica do astrônomo alemão venha sintetizada numa glosa à fórmula horaciana: ao *ut pictura poesis* da *Epistula*<sup>6</sup> antiga corresponde, na *Dioptrica* moderna, um *ut pictura, ita visio*<sup>7</sup> (“a pintura é como a visão”). Através desta máxima revolucionária para a época, mas ignorada pela história da arte, muito mais interessada pela *prospettiva* italiana, sua pintura retórica e seus artistas engenhosos,

---

<sup>6</sup> HORÁCIO, *Epistula ad Pisones*, v. 361. Segundo F. Plessis e P. Lejay, “Um poema exige ser julgado como um quadro” (Apud HORÁCIO. *Arte poetica, Epistula ad Pisones*. Estudio preliminar, versión y notas Oscar Velásquez. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999. P. 107).

<sup>7</sup> KEPLER, Johannes. *Gesamelte Werke*. Walter van Dyck e Max Caspar (orgs), p. 186. Apud ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

Kepler registra uma fórmula com a qual se pode entender a pintura que contemporaneamente os holandeses vinham produzindo. Em outras palavras, o símile kepleriano fornecia os fundamentos do que a intuição prática dos artistas holandeses executava, em suas telas.

Interessam-nos, especialmente, duas distinções propostas por Kepler. A primeira, a distinção entre **imagem do mundo exterior ao olho**, a que ele passa a chamar *imago rerum*, mas anteriormente era denominada *idola* (fantasmas), e a **imagem retiniana**, por ele chamada *pictura*. A segunda se refere a dois percursos hipotéticos, que tornam mais claro o novo entendimento sobre a captação das imagens: um percurso é falso, o **percurso direto** da imagem entrando pronta no olho e se transferindo ao cérebro; o outro percurso implica, um **desvio** do mundo, para obter uma representação dele, para pintá-lo na retina. Neste caso, o que está em jogo não é exatamente o que está sendo pintado/visto, o conceito ou sua identidade distintiva; o que importa é o aspecto visível, o tom, a luminosidade, a angulosidade, a textura... Percebe-se, assim, uma outra ênfase, na representação do mundo, endossada pelas lições keplerianas<sup>8</sup> sobre as demandas naturais do próprio olho: as imagens se definem pela representação de sua aparência. Nesta representação, o senso do eu do artista, da subjetividade de quem vê e sua própria mente comparecem por inteiro.

Parece que Kepler está teorizando a partir de um *Natureza-morta* (Fig. 1) de seu contemporâneo holandês, Pieter Claesz (ca. 1597-1660). E que este materializa as condições de visibilidade, cogitadas por Lessing como pertinências do poético.

---

<sup>8</sup> A competência representacional de artistas italianos e holandeses se manifesta, no século XVII, por opções e métodos drasticamente diferentes: se a pintura italiana adota um **modo albertiniano**, que despreza o emprego de instrumentos óticos (como lentes, câmaras obscura e clara, espelhos, prismas), em favor dos conhecimentos de perspectiva linear e de alta planificação e calculabilidade livremente utilizados por seus artistas, a pintura holandesa empreende um **modo kepleriano** de desenvolvimento, no sentido de explorar as percepções visuais diretas e naturais, fiéis ao mundo visto e a seu aspecto, enfim, pintando como se vê e o que é dado ver, numa relação de testemunho com o que se encontra visualmente representado.

Os objetos que se amontoam, apesar da desordem real, ali se encontram para serem contemplados, impõem uma ordem temática, magnetizam o observador, num momento de ilusão. Sua motivação é aprazer o observador, instruí-lo sobre algo.

A imagem envia uma mensagem, convida ao diálogo, quer ser lida, porque, pelo alto investimento técnico e artístico que obliquamente ostenta, rejeita o estatuto do puro ornamento. Na verdade, a tela que renuncia a um título tem uma identidade muito clara: é um *Quodlibet* (“o que apraz / agrada”) dos mais prestigiados, superfície ocupada por objetos criteriosamente selecionados. Procura com um acúmulo aparentemente casual de objetos obter efeito surpresa, ainda que todos eles remetam ao efêmero da vida mundana e à *vanitas* temerária.

Seu signo capital, todavia, é a luz que os atravessa e que, elegante e astuciosamente, produz efeitos ilusionistas. São jatos de luz, sombras, brilhos... os conectores de uma ação muda, que transcorre no interior dos objetos expostos.

Esta *Natureza-morta com bola espelhada* dá lugar a um jogo perfeito, que se trava a partir do familiar cenário das naturezas-mortas (em geral, objetos mal dispostos sobre uma mesa, com fundo escuro – 1ª. condição de visibilidade). Os objetos também são recorrentes, no gênero: o crânio, livros, a *Noppenglas* (taça com nódulos de vidro) virada, o violino com arco, o castiçal, uma noz aberta, o relógio de bolso com chave, os objetos de escrita (tinteiro, pena e estojo de couro), até mesmo a bola espelhada. Não há nada a contar sobre esses utensílios, a não ser a mensagem moral que eles contêm e que é até óbvia, seja para uma sociedade reformada, seja para nós, fruidores extemporâneos da obra. Mas a vaidade, fútil como tema moral, medra utilitariamente, no traslado dos objetos para o sistema representacional, ou seja, para o arranjo dos signos, no sistema da tela. E vai burlar o observador que empreender a leitura distanciada e passiva.

Se, aparentemente, é o belo violino que parece erigir-se como centro, proeminente pela identidade belga que lhe indicam a dupla borda e a bainha debruada e até mesmo a elevação que os livros lhe concedem, a luz clara, que vem do alto, à esquerda (e é por aí que toda leitura deve principiar...<sup>9</sup>), entra no espaço confinado da pequena tela através da bola espelhada – o único objeto do espaço exterior (ainda hoje utilizado para decoração de jardins), presente no conjunto de objetos da intimidade e da vida privada. O reflexo deformado pela perspectiva, na *Glaskugel*, alarga o espaço: pela luz que irradia, ela torna o ateliê, o cavalete e o próprio pintor visíveis. A fonte de luz natural é identificável, na armação da janela e, aliás, ao se refletir na tampa do relógio e no bojo da taça, descreve o movimento parabólico do sistema kepleriano, que deslocou o sol e a *Glaskugel* do centro para o mesmo canto. (Ao uso de instrumentos óticos, 2ª. condição de visibilidade<sup>10</sup>, no sistema poético, corresponde a invenção do aparelho ficcional, com cujos signos a ficção medeia o mundo e o que é visto).

Juntos, na superfície esférica e lisa, espelhada e fria da Bola, encontram-se a janela e o pintor (Fig. 2). Já não temos uma pura natureza-morta, nem uma coleção de objetos imóveis, retirados de sua utilidade cotidiana. Burlando a invisibilidade que o gênero lhe impõe, o artista se imiscui, tornando-se pintor/narrador de um texto que não se submete a qualquer enredo/ moldura. Sai da forma quadrangular e se insere num inusitado contorno circular e esférico que não admite enquadramento. A Bola espelhada se constitui, ao mesmo tempo, o **dispositivo auto-reflexivo do enunciado** do quadro (a vaidade humana que o quadro representa, o mais radical signo da sua fragilidade), e **objeto de sentido**, já que substitui a assinatura pela sua presença espectral e pelos artefatos da pintura escondidos/inscritos que lhe emprestam seu sentido mais alto.

---

<sup>9</sup> Cf. MARIN, Louis. “Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639”. In: CHARTRIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. Pp. 117-140.

<sup>10</sup> Entre o mundo e o olho que o contempla instalam-se instrumentos particulares (lentes, espelhos, lupas, microscópios, telescópios...), que são homólogos às categorias ficcionais e aos signos do imaginário textual. A invenção destes instrumentos pelo artista corresponderá a necessária descoberta dos mesmos pela Crítica...

A Bola, neste contexto, se refaz como *bula*, objeto de conhecimento múltiplo, operador identitário de leitura e de visão do conjunto. Remete à origem da representação fora do cosmos representado, ao irrepresentável icônico apontado pelo olhar do pintor auto-retratado. O ponto de fuga invisível da legibilidade retorna à palheta de Claesz.

Assim a tela se transforma em cena. O pintor e o observador externo se conaturalizam. A pintura é mais do que mimesis, porque burla os limites do que pretende representar. O lugar do observador (que é o mesmo do criador), assim como o ambiente mais amplo do ateliê e do próprio cosmos, se vê também inserido. Da dimensão dos objetos se tira a profundidade do recinto. A escala de grandeza instituída pela tela trabalha de maneira peculiar, a partir de inversões: faz o pequeno, grande; grande, o pequeno. E por aí vai..., até o ponto que chegamos ao nó desta intrincada composição, *metabolé* de um discurso que se projeta ocultando o protagonista, na sua condição dúplice de criador e criatura, sujeito e objeto de um *ludus repraesentandi* que toca a vaidade alheia. Apenas aparentemente se trata da vaidade encarnada na pose autoral, que se posta à admiração dos observadores da tela. Pois o que está sendo figuralizado é o que realmente apraz, o *quodlibet* através do qual sentimo-nos arrebatados para dentro de uma história e da qual participamos como presença metafigurativa. Tanto é que a tela produzida pela personagem-tipo<sup>11</sup> da representação está semi-oculta, meio-à-mostra, como garantia de que não há arrogância, não há / há o pecado de *vanitas*<sup>12</sup>. No esfumaçamento cintilante do reflexo e em decorrência de certa ofuscação trazida pela mesma luz projetada na Bula-lamparina, o visível torna-se invisível, sob a égide do *trompe d'oeil*.

---

<sup>11</sup> A figura masculina remete ao pintor, por estar sentado à frente do cavalete, com pincel à mão, mas representa a típica personagem de chapéu largo, roupas elegantes, aspecto de hóspede costumeiramente encontrada nas telas holandesas da época.

<sup>12</sup> Hegel já observara que os holandeses se interessavam muito menos pelos temas do que pelos meios de representação, como um fim em si. A vaidade que se deixa impessoalmente representar, no comum da natureza-morta, ganha outra forma e novos graus de consequência, dinamizada pela relatividade trazida através da consciência de mérito e “serviço” quase religioso de espelhamento de consciências, trazido pela tela que contém o quadro e seu pintor esfumaçados.

Essa necessidade de expor o interior dos objetos que displicentemente se entregam ao vazio de sentido das naturezas-mortas, representada na noz quebrada, no relógio aberto e até na bola de cristal que também rola na metáfora da Bola-bula-lamparina, na verdade é a mesma necessidade que determina os ritmos siderais e faz com que todos os objetos do discurso, pictórico ou poético, gravitem em torno de um centro que desconhecem, mas que lhes determina a trajetória helicoidal-diegética. Suplementarmente, ressalte-se ainda o duplo nível de organização discursiva através do qual se desenrola o enunciado diegético-pictural: num primeiro nível, o nível do conhecimento, apreende-se a precisão técnica, a *mekhané* ou *tekhné*, a habilidade artesanal a serviço da harmonização perfeita entre o olho atento e a mão hábil: o que o olho vê, a mão representa (em holandês, *verbeeldet*, repinta); o que não vê, a mão está autorizada a inventar. O outro nível, espectral, é o nível do saber, acessível apenas no extremo limite do conhecimento, enquanto percepção divinatória – pura estesia. Nesse nível intervêm saberes coextensivos, alusivos, evocativos, o irrepresentável, a expressividade do borrão, o *sfumato* e tantas outras artimanhas iconológicas que dissimulam o(s) sentido(s) da representação em si.

A tela de Claesz é um *exemplum* de refinadas sugestões decorrentes de métodos de matemática empírica e de jogos ópticos, a serviço da auto-reflexão artística: quanto mais refinada a ilusão, mais penetrante a percepção.

No bojo desta contradição, há outra: os dois modos privilegiados de organização do poético são o narrativo e o descritivo. As diferenças entre narração e descrição, aparentemente tão óbvias, podem ser, todavia, desmanteladas, principalmente se se levam em conta reflexões mais contemporâneas sobre a mimesis, de Paul Klee<sup>13</sup> a Gérard Genette<sup>14</sup> e

---

<sup>13</sup> KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

<sup>14</sup> GENETTE, G. “Fronteiras da narrativa”, in BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. P.255-271.



Luiz Costa Lima. Nesses teóricos, vê-se fundamentada a noção de que, mais até que no próprio dramático, a mimesis se identifica com a narrativa mesma. Por outro lado, a descrição possui um caráter narrativo também, o que se observa já em passagens antológicas de Homero (detalhamento do escudo de Aquiles, *Ilíada*, XVIII), mas se torna *evidente*, no código pictórico.

Vale dizer que, outra vez, a literatura e a pintura se reassociam, desta vez para explicitar modos de realização da primeira (destrinçar a sua *léxis* – não exatamente o que se diz, mas como se diz, o *dizer*), e também para identificar modos de representação expressas através da segunda (a sua *ópsis* ou capacidade de ver).

A simplicidade temática, as maneiras de lidar com o espaço, o ludismo (obtido com a experimentação da luz e das sombras, reflexões e projeções, construções em abismo e refrações), a internalização da paisagem, o caráter plástico da imagem, o desdobramento de planos são alguns dos aspectos da pintura holandesa do século XVII que permanecem constantes em estéticas posteriores e se infiltraram no código literário dos séculos XIX e XX. A qualidade mimética desta pintura gera produtos que transcendem sua fatura espaço-temporal, bem como o nicho artístico em que se origina.

As descrições detalhadas, os objetos compilados quase ao infinito e dispostos tabularmente funcionam aqui como os inventários que se refazem a cada parte, no conto de Alejo Carpentier, *Viagem à semente*. Os casos são exemplares e se tocam, no seu *modus operandi*: as descrições deslocam o tempo, retroativamente; um véu de mistério deixa apenas vestígios da passagem insólita de uma mulher pela biografia que se reconstitui de fragmentos, no *quodlibet* a que somos jogados. A descrição gerencia a narração. Ao modo de Klee, “não reproduz o visível, mas torna visível”... Não é outro o caso dos *Três cantos fúnebres por Kosovo*, de Ismail Kadaré, relato póstumo de um narrador que emerge das brumas dos Bálcãs, como, anteriormente, já haviam emergido os cantos dos rapsodos antigos,

contemporâneos de Demódoco e de Homero, que não reproduziam, mas, por “mútuas iluminações”<sup>15</sup> (como o fazem os mais renomados comparatistas da contemporaneidade<sup>16</sup>), tornavam o futuro sangrento daquele reino visível.

---

<sup>15</sup> WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory*. London: Indiana University Press, 1973.

<sup>16</sup> Salientem-se dois títulos, na lide com a tópica específica deste trabalho: BARTHES, R. *O Óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. [e] GAITHER, Mary. “Literature and the Arts”. In: STALLKNECHT, N. P. & FRENZ, H. *Comparative Literature: methods & perspectives*. London, Amsterdam: Southern Illinois University Press, 1973. Pp. 183-200.

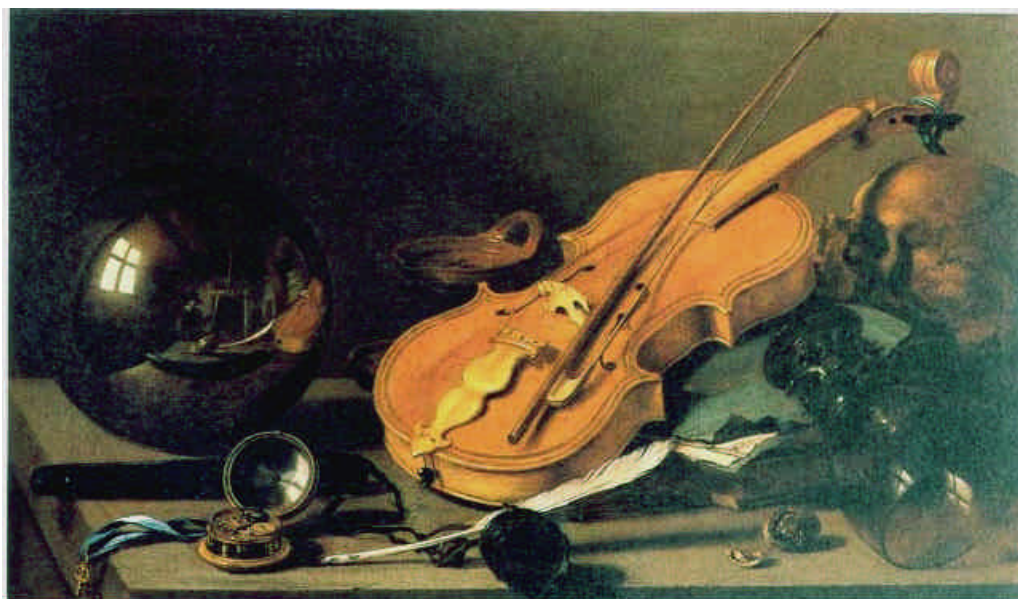


Fig. 1: Pieter Claesz, *Natureza Morta com Bola Espelhada* (ca. 1630).  
Germanisches Museum, Nürnberg

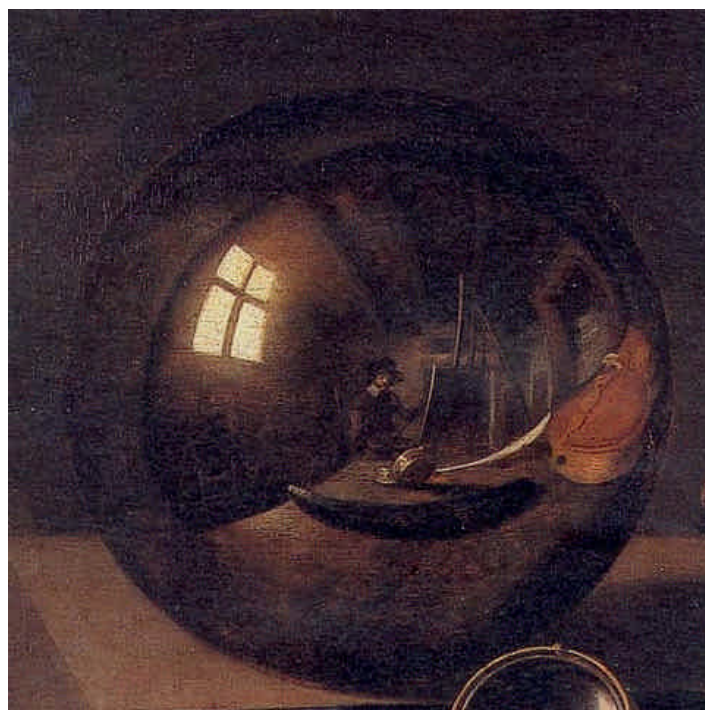


Fig. 2: Pieter Claesz, detalhe da Fig. 1.