



TRANSMEDIALIDADE OU ILUMINAÇÃO RECÍPROCA ENTRE AS ARTES ?

TRANSMEDIALITY OR RECIPROCAL ILLUMINATION BETWEEN THE ARTS?

Michael Korfmann*

RESUMO: O artigo discute a relação entre imagem e texto a partir de conceitos atuais como intermedialidade ou transmedialidade. Estes freqüentemente objetivam transgredir a demarcação entre expressões artísticas e outras áreas comunicativas da sociedade. Por outro lado, no início do comparatismo, encontramos concepções como a expressa no termo “iluminação recíproca entre as artes” que se restringe às relações meramente estéticas no campo artístico. Partindo desta reflexão, o trabalho apresenta um panorama histórico referente ao tema proposto para depois conceber as chamadas vanguardas artísticas no início do século XX dentro do contexto tecnológico. Proveniente da experiência urbana, as vanguardas se configuram como interação estética dos elementos predominantes deste meio, tais como som, letras e palavras, imagens dinâmicas e todos os elementos favoráveis a uma percepção de simultaneidade e do perspectivismo da observação.

PALAVRAS-CHAVE: Texto; Imagem; Medialidade.

ABSTRACT: The article discusses the relation between image and text. It parts from contemporary concepts such as intermediality or transmediality and their implicit goal which is to transgress the demarcation between artistic expression and other forms of social communication. On the other hand one may find conceptions as the one expressed in the term “reciprocal illumination between the arts” which restricts its field of study to mere esthetic relations between different forms of art. After an initial discussion of this topic the article will then develop a historical panorama of the theme in question and emphasize the so called avant-garde movements in their technological context. Coming from urban experiences, the avant-garde shapes itself by incorporating predominating elements from this context such as sound, image, or written pieces. In short, all elements favorable to a perception of simultaneity and the perspectiveness of observation.

KEY-WORDS: Text; Image; Mediality.

INTRODUÇÃO

* Professor do Instituto de Letras/UFRGS. e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br; site: <http://www.ufrgs.br/setordealemao>



Numa publicação de quase um século atrás, o teórico da literatura Oskar Walzel usou o termo “iluminação recíproca entre as artes” (WALZEL, 1917) para analisar possíveis relações entre texto e imagem. Ele o fez numa época em que os estudos comparatistas ainda não haviam se estabelecido como disciplina acadêmica em países como, por exemplo, a Alemanha. Enquanto os primeiros centros universitários comparatistas se constituem em Genebra (1866), Harvard (1890) e Lyon (1896), o mesmo somente haveria de acontecer na Alemanha após a II Guerra Mundial, especificamente em 1947, em Mainz, como resultado de pressões políticas visando a uma abertura internacional dos estudos literários, após o comprometimento de boa parte dos estudos germanísticos com a ideologia nazista.

A formulação de Walzel talvez soe hoje um tanto ultrapassada, frente a conceitos correntes nos trabalhos comparatistas das últimas décadas como “intermedialidade”, “transmedialidade”, “hibridização” ou “contaminação de discursos” (RAJEWSKI 2002). Estes objetivam superar ou desfazer a divisão tradicional – iniciada por volta de 1800 com a institucionalização dos estudos literários como estudos estritamente textuais – entre as “ciências literárias” (como são chamados os estudos literários na Alemanha) e outras formas artísticas, tais como a música, a pintura, a fotografia ou o filme. Outras vertentes não restringem seu campo investigativo à mera área artística, mas objetivam “transgredir” a própria demarcação entre expressões artísticas e outras áreas comunicativas da sociedade, freqüentemente sob o título de “estudos culturais”. Um exemplo deste ponto de vista, referente aqui à imposição visual na sociedade como um todo, encontra-se no conceito de “visual culture” e o “pictorial turn”, conceitos popularizados por W. J. T. Mitchell, em sua publicação *Picture Theory*, de 1992. Aqui, o autor atribui às imagens o poder de constituir uma “common culture” (1992, p. 1) e constata que “the problem of the twenty-first century is the problem of the image” (1992, p. 2).

Se o trabalho de Walzel, realizado ainda com dúvidas e justificativas sobre seu próprio procedimento comparativo e restrito a estabelecer inter-relações apenas no campo artístico, o ponto oposto pode ser exemplificado pela publicação da professora e pesquisadora holandesa Mieke Bal, de 1991, chamado *Reading Rembrandt*. Ela oferece leituras alegóricas a partir de quadros e esboços do pintor holandês, dentro de uma



concepção e de uma semântica feminista e psicanalítica. Bal declaradamente não pretende uma “historical reconstructuon” (1991, p. 391), mas a produção de um “cultural text” (1991, p. 11), num “radically reception-orientated approach” (1991, p. 6), que instiga “spectulative fertility” (1991, p. 3). Bal avisa: “Once we read in this mode, there is little to stop us” (1991, p. 71). Assim, frente a um esboço de cabeças de Rembrandt – aparentemente um estudo a ser aproveitado numa pintura posterior – ela constata que é difícil “not to see them as a group of people who are not too happy to be stuck together” (1991, p. 221). Impulsionada por um dos olhares no quadro, Bal vê que “diegetic focalization thus emerges” e se pergunta, “whether the imagined viewer is the viewer of a theatrical spectacle his looking brings into being” (1991, p. 222). Frente a tais discursos ou, como a própria autora define, “semiotic attitude that ahors meaninglessness” (1991, p. 202) surge então a dúvida: até que ponto se deve aceitar ou desejar tais discursos, supostamente científicos e declarados como abordagens comparatistas, nos quais o próprio objeto do estudo é eliminado em favor de uma produção semântica que poderia muito bem existir sem seu objeto de partida? A partir desta dúvida e frente a tais exageros no elemento produtivo em certas abordagens teóricas – frequentemente estimulados por conceitos como “hibridização” ou “contaminação de discursos” –, opta-se aqui pelo título *Iluminação recíproca entre as artes* como ponto de partida deste texto. Tal título evidentemente restringe seu campo de atuação ao campo artístico e às relações entre suas diversas formas artísticas, como texto e imagem.

Pode-se entender tal renúncia a uma “enredificação” cultural ampla em favor de um olhar restrito ao campo artístico estético como posição à margem do cenário comparatista atual. No entanto, sabemos que as distribuições ente centro e margem estão em constante movimento e que há infinitas tentativas de derrubar cânones consagrados ou tradições estabelecidas a partir da margem. Além do mais, esta “reconfiguração do espaço” é justamente uma das facetas destacadas do comparatismo atual, de modo que nossa posição, se for mesmo marginal no cenário atual, encontrar-se-ia então numa tradição bem consolidada nas concepções teóricas e, quem sabe, apenas temporariamente nesta posição.

Portanto, a *Iluminação recíproca entre as artes* aponta para uma concepção que se restringe a ver e comparar as relações ou, se quiser, os diálogos entre as diferentes formas



artísticas. Com isso, partimos de uma área comunicativa artística que é autônoma e específica, diferente e diferenciada de outras áreas comunicativas como direito, educação, religião, ciência, entre outras. Conseqüentemente, a comunicação científica se configura através de sua finalidade e funcionalidade, que são diferentes daquelas da área religiosa, literária ou educacional. O mesmo vale para a imagem: a qualidade e funcionalidade visuais de uma imagem para a ciência são diferentes das de uma imagem para o discurso estético. Assim, tanto texto como imagem não possuem uma qualidade única e absoluta e, por conseguinte, a procura, por exemplo, de Roland Barthes, em sua *Câmera Clara* (1984), pela essência da fotografia, pela imagem fotográfica “em si”, bem como suas reflexões sobre *studium* e *punctum*, podem ser produtivas e estimulantes para a área estética, porém inválidas para todas as áreas em que a fotografia é utilizada. E se, numa visão global, se constata freqüentemente um *shift* do *linguistic turn* para um *visual turn* ou *iconic turn* e se reflete a respeito da dominação e imposição do visual sobre o textual, como se a imagem em si fosse algo superficial, enganador e manipulador; neste caso, então, poder-se-iam detectar as mesmas qualidades no que se refere à invasão e imposição do texto sobre as comunicações sociais, sobretudo após a invenção da imprensa, na metade do século XV, e a constituição das tradições da escrita impressa, seja esta em termos históricos, científicos ou, por exemplo, do cânone literário. Na própria área literária encontramos inúmeros exemplos a respeito do poder negativo da escrita: Dom Quixote lia romances demais; o Fausto de Goethe, cansado e desesperado com o conhecimento e a experiência provenientes de textos sem vida, embarca numa viagem temporal fantasmagórica e sensual como contraponto ao emergente e burocrático “sistema de registro” (KITTLER 1995) das escrituras; e Kafka nos leva a fundo para dentro do labirinto da opressão anônima exercida pelos textos e documentos administrativos.

ILUMINAÇÃO RECÍPROCA ENTRE AS ARTES

Voltemos então ao tema central, a “iluminação recíproca entre as artes”. Esta formulação mostra naturalmente apenas um lado da moeda: as relações entre as diversas formas artísticas e a discussão referente à inclusão ou rejeição de formas novas, como a



fotografia na área artística, nem sempre foram ou são esclarecedoras ou frutíferas, antes freqüentemente caracterizadas por concorrência ou distanciamento. Relembramos aqui apenas a competição histórica entre as artes conhecida como *paragone*. Michelangelo, por exemplo, refletiu e discutiu sobre a hierarquia entre pintura e escultura; Da Vinci contestava a supremacia que a tradição assegurava à poesia, utilizando como argumento a precisão científica da pintura, fundamentada em pesquisas óticas. Pode-se citar ainda o distanciamento da literatura, mesmo da linha realista, do novo *medium* fotográfico no século XIX, atribuindo a este um caráter mecânico, não artístico e, por conseguinte, não qualificado de participar da área estética. Porém, a visão positiva expressa na expressão de Walzel provém de seu objetivo de mostrar, numa época em que os estudos comparatistas ainda não haviam sido institucionalizados, como certas ferramentas, utilizadas, por exemplo, nas observações sobre a pintura, podem ser aplicadas produtivamente em análises literárias. Ele reflete a respeito do papel e dos meios de trabalho de um observador, o crítico ou o teórico literário, que “pega emprestado os olhos de um historiador da pintura” (WALZEL, 1917, p. 9) para obter uma vantagem na observação e descrição de uma obra literária. Torna-se fundamental, aqui, enfatizar que Walzel explicitamente não parte de relações entre as artes como algo implícito ou automático no próprio campo artístico; ele parte antes da diferenciação entre duas formas artísticas, aqui texto e imagem, e de um terceiro elemento: o observador de ambos. Este busca por uma perspectiva que transfira técnicas, conceitos e discursos teóricos da observação da imagem para a observação da literatura. Em outras palavras, não se trata aqui de uma concepção onde algo se “inscreve”, algo “se desdobra” ou algo “contamina”, mas sim de um olhar comparatista resultante de uma concepção criada, de um observador explícito que freqüentemente reflete sobre a legitimidade de seu procedimento. E para Walzel, este observador precisa permanecer próximo de seus objetos e se desenvolver a partir dos mesmos. Portanto, ele rejeita, por exemplo, analogias muito populares no romantismo, como a denominação da arquitetura como “música edificada”(Schelling), arquitetura como “música em forma de pedra” (Goethe) ou música como “arquitetura no espaço” ou “arquitetura fluida” (Moritz Hauptmann), classificando-as como pura expressão de sentimentos (WALZEL 1917, p. 6-



9), isto é, uma mera semântica de efeito, bela talvez, porém sem produtividade para uma análise sólida e científica.

Em vez disso, Walzel parte, num exemplo escolhido, da pintura renascentista e descreve a construção de seu espaço nos seguintes termos: trata-se de um espaço bem delimitado, construído com linhas claras e formas bem definidas. Nota-se uma distribuição balanceada de luz no espaço da pintura, com cores moderadas que não se impõem umas às outras. Referente às personagens representadas, ele constata tratar-se de um grupo de pessoas com um grau de importância relativamente contrabalanceado, coexistindo tranquilamente (WALZEL 1917, p. 30-31). O teórico, então, transfere tais conceitos para o drama e chega à conclusão de que estes constituem os pilares estruturais do drama clássico francês. Como contraponto, ele analisa as pinturas de Rembrandt, onde destaca a dinâmica do espaço, não construído por linhas, mas por movimento. Em vez da luz geral, tem-se uma iluminação parcial que destaca certos elementos e ensombreia outros. Dessa forma, há cores mais fortes e mais fracas, conforme o enfoque da iluminação e seus efeitos, isto é: luz e cores determinam a configuração do espaço. Em vez da distribuição harmoniosa das personagens, vê-se, em Rembrandt, figuras centrais e outras secundárias, como se estivessem presentes no espaço figurativo apenas temporariamente. Os quadros dão a sensação de um movimento mais fluido e dinâmico, quase como se as personagens fossem sugadas para dentro do quadro. Walzel também vê elementos análogos nas peças de Shakespeare (WALZEL 1917, p. 58-59).

De certa forma, os dois autores citados aqui, de um lado, Oskar Walzel, e do outro, Mieke Bal, marcam o campo comparatista referente à relação entre texto e imagem: enquanto Walzel, no início do comparatismo, preocupado em não perder de vista os dois objetos no seu discurso, permanece de certa forma preso a uma comparação formal ou, se quiser, formalista, Bal parte livremente do objeto para um discurso marcado pela “fertilidade especulativa”.

INTEGRAÇÃO EXPLÍCITA DE TEXTO E IMAGEM



Se concebermos a relação entre texto e imagem como resultado de observações a partir de uma terceira instância, de uma inspiração mútua ou como motivo artístico, poderemos certamente definir esta relação como “infinita”, como fez Michel Foucault (1999, p. 38). Porém, gostaríamos de nos restringir, aqui, a uma questão específica: a integração explícita do elemento textual com o elemento visual. A combinação de texto e imagem como dois elementos complementares fazia parte integral dos manuscritos da Idade Média. Conforme Wandhoff (2004, p. 79), a relação entre imagens “extramentais” (as pinturas) e “intra mentais” (textuais, na tradição da *ekphrasis*) contribui para o surgimento de uma ilusão mais dinâmica do “ver” e do “agir”. Na literatura do barroco, a combinação entre texto e imagem encontra-se em diversas formas. O emblema consiste em três partes: a imagem ou *pictura* (também chamado de *Icon*, *Imago* ou símbolo); acima desta, encontra-se normalmente um curto título chamado *Inscriptio*, indicando um postulado ou título daquilo que está sendo apresentado visualmente; e embaixo da imagem, localiza-se o *subscriptio*, que explica e interpreta a imagem, concluindo com um ensinamento, uma regra comportamental, freqüentemente na forma de um epigrama. Referente à relação entre imagem e texto, podemos dizer que a imagem apresenta um caráter enigmático que exige um esclarecimento via palavra. *Inscriptio* e *Subscriptio* têm a tarefa de revelar o enigma visual, sem que essa correspondência seja completamente esgotada. No melhor caso, a palavra diz mais do que é possível ver na imagem, e a imagem mostra mais do que é explicável pela palavra, o que abre espaço para certa contingência. Também obras barrocas narrativas de grande repercussão incluíram tradicionalmente imagens, como, por exemplo, nos livros *O Lavrador da Boémia* (TEPL, 1460) ou *O navio dos tolos* (BRANT, 1494), que contava com ilustrações do jovem Albrecht Dürer. Toda esta longa tradição integrativa de texto e imagem, assim como a tradição da poesia oral e cantada, se desfaz basicamente no século XVIII, ou seja, juntamente com a diferenciação social e sua ênfase no livro textual como meio comunicativo destacado para todas as áreas sociais. A mesma focalização no elemento textual, simbolizado pela imposição do romance como forma destacada, acontece nas “ciências literárias”, consolidadas no início do século XIX. Estas, bem como os estudos comparatistas tradicionais do século XIX, limitavam-se a uma exegese textual, seja de obras contemporâneas ou antigas, reduzindo assim a longa tradição da poesia cantada ou recitada,



a encenação viva de palco a mero objeto textual. O mesmo pode ser dito da inserção da pintura como parte integral dos manuscritos da Idade Média ou a xilografia dos panfletos, surgida a partir da imprensa de Gutenberg, por volta de 1450. Nesta transição para uma textualidade “pura”, por volta de 1800, destaca-se a publicação de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, do ano de 1766, como reflexão teórica marcante acerca das particularidades de texto e imagem no início da modernidade. Não precisamos discutir aqui a inadequabilidade de sua diferenciação, que já foi tema de inúmeras críticas (KOEBSNER 1988, p.136 – 162). Porém, é necessário lembrar que suas reflexões nascem de seu desconforto com uma crítica de arte que julga ambos com os mesmo critérios e partem de uma interpretação instrumentalizada de constatações como “Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet ess” (A pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala) - atribuída, sobretudo por Plutarco, a Simônides de Ceos – ou a “ut pictura poesis” da *Ars poética* de Horácio. Empregavam-se tais constatações com o intuito de reclamar uma essência compartilhada por ambos e tais afirmações eram citadas de modo a justificar regras, normas e tarefas miméticas para todo o campo artístico, o que valia tanto para o texto literário como para a pintura. “Tanto os representantes da renascença italiana como também, a seguir, o classicismo francês estavam convencidos da comparabilidade básica existente entre literatura e artes plásticas” (KOHLE 1989, p. 1). Pois, justamente neste fato consiste o motivo da publicação de Lessing, que tenta então definir a medialidade de cada forma artística, dando à literatura o direito de apresentar ou encenar também o feio, o bizarro e o repugnante. Pois, na seqüência temporal, estes representariam apenas um momento, algo típico da arte em forma textual, enquanto uma imagem repugnante permaneceria, como arte espacial, permanentemente repugnante, o que seria evidentemente inaceitável. Dessa forma, podemos ver a obra de Lessing como reflexão teórica na fase transitória entre a arte como representação numa ordem social estratificada e sua passagem para a definição da arte como campo próprio, autônomo, livre de determinações externas e consciente de sua configuração como comunicação refletida. Podemos falar aqui de uma mudança da arte como representação para a arte como encenação. “Onde [...] a dependência perspectivista do produzido e do receptivo é exposta na própria obra artística, a arte se apresenta como teatral e substitui a representação pela



encenação de significado. Ao apontar para sua própria estrutura de signos, a arte começa a se expor num espaço próprio [...] e se situa como valor absoluto.” (NEUMANN e ÖHLSCHLÄGER 2004, p. 10). Consideramos a comparabilidade de texto e imagem e, com isso, a negação de uma qualidade específica para a forma textual, ou seja, partimos da própria materialidade comunicativa da literatura enquanto “encenação textual” para entender o texto de Lessing. A concepção da *ut pictura poesis*, como referência incontestável por muitos séculos, estava diretamente ligada a uma concepção da arte como mimesis e representação, seja esta de ordem social ou ideal. Para Hegel, por exemplo, o espírito, ao tornar-se matéria, serve-se do elemento lingüístico apenas como meio. Por isso, Hegel pôde chegar a uma concepção da literatura despreocupada com suas formas ambíguas e os posteriores problemas de tradução. “Para o poético verdadeiro é indiferente se uma obra é lida ou ouvida. Também pode ser traduzido para outras línguas, sem sofrer uma redução essencial de seu valor, ou transformado da forma lírica para a prosa e, assim, ganhar condições diferentes de sua repercussão” (HEGEL 1970, p. 229).

Esta interdependência entre a arte como materialização verdadeira e o espírito faz com que Hegel veja a fase pós-romântica como o fim da arte, ou melhor, como o fim de uma arte que poderia reconhecer o sistema absoluto. Este cede espaço para uma configuração social e comunicativa marcada pelo multiperspectivismo dos sistemas sociais da modernidade, que são simultâneos, mas não necessariamente concordantes.

O posterior da arte consiste no fato de que habita no espírito a necessidade de se satisfazer apenas no seu próprio interior como forma verdadeira da verdade. A arte, no seu início, ainda deixava sobrar algo misterioso, uma idéia secreta e um anseio, pois suas formas ainda não apresentavam por completo seu conteúdo pleno para a contemplação figurativa. Mas quando o conteúdo absoluto é apresentado plenamente nas figuras artísticas, o espírito previdente se desvia dessa objetividade para seu interior e a repele para longe de si. Esse é o nosso tempo. [...] A forma da arte abdicou de ser a necessidade mais elevada do espírito (HEGEL 1970, p. 142).



Hegel constata que a arte não é mais um *medium* adequado para a auto-reflexão do espírito. Para ele, a ironia e a fragmentação romântica evidenciarão seu caráter inadequado para o absoluto, a sua incapacidade de expressar na aparência externa o seu interior. Assim, a literatura moderna, autônoma a partir da diferenciação social, não mais representa algo existente nem adiciona objetos extras ao mundo, mas sim reflete, de uma maneira geral, a constituição e formatação de campos de sentido como processo contingente. Ela reintroduz o fundo potencial do qual estruturas de sentido emergem, mediante diferenciações e seleções, em suas encenações textuais. Conseqüentemente, não há uma idealidade independente das vivências e comunicações fictícias a ser representada pelo *ut pictura poesis*. Portanto, podemos ver o texto de Lessing neste quadro da liberação das antigas regras prescritas para as artes em geral e do abandono do consenso de uma representabilidade do mundo mediante a constituição de uma materialidade própria da comunicação literária autônoma.

A LINGUALIZAÇÃO DAS IMAGENS E A VISUALIZAÇÃO DO TEXTO

A autonomia funcional da arte, como um sistema social entre outros sistemas sociais, leva a arte do século XIX e início do século XX a duas direções básicas: a arte realista, naturalista ou engajada opta por uma maior aproximação do ambiente social através da encenação da “ilusão temporária de um ambiente reconhecível”, segundo a definição de Theodor Fontane para a arte realista; e, no outro extremo, a busca de formas “absolutas” ou “puras” de sua própria materialidade ou medialidade, seja esta visual, sonora ou de formas mistas. A referência clássica para tais tendências é sem dúvida *Un Coup de Dés* (1897), de Stéphane Mallarmé. O autor inclui o elemento visual tanto no que se refere à configuração tipográfica da linguagem como também aos espaços vazios conseqüentes em sua poesia. A tipografia, até então destinada a apresentar os pensamentos do poeta de forma plena, recebe agora a tarefa de apoiar visualmente certas qualidades do texto, ganhando, com isso, valor poético. Assim, Mallarmé cria, para o século XX, a base para a aproximação entre imagem e texto e funda, junto com os *Calligrammes* (entre 1913 e 1916), de Guillaume Apollinaire, a tradição da poesia visual. Esta combinação da configuração



texto-espaco-visual, junto com a sonoridade musical da linguagem, principia tendências freqüentemente agregadas a termos, como poesia pura ou absoluta. Da mesma maneira, a pintura, a fotografia, e mais tarde o filme abstrato afastam-se ao máximo de seu ambiente social, realizando a desmimetização, o abandono da função ilusionista em favor da “concentração de um momento sensual do *medium* em questão, de estímulos de formas, cores ou sons” (HEIBENBÜTTEL 1974, p. 24).

Dessa forma, a literatura reflete mais radicalmente sua qualidade como *medium* textual em relação a sua qualidade sonora e gráfica. Se esta tendência da escrita para o ótico está de certa forma implícita em sua condição como *medium* gráfico por natureza, não significando, portanto, uma ruptura radical com tradições já existentes, o mesmo não vale para a inserção de elementos textuais na pintura, o que é considerada uma inovação radical. A ênfase na visualização gráfica do textual, em contextos sociais diferentes, já é conhecida há muito tempo, em obras como *Wings of Eros in Theocritus*, de Simias Rhodius (1516), *Easter Wings*, de George Herbert (1633), *De adoratione crucis ab opifíce*, de Hrabanus Marus (1605) ou *Phil'arte's Lament Faire-Virtue*, de George Wither (1622). Em contrapartida, a inclusão de elementos textuais (letras, frases, trechos de jornais etc.) em obras de cubistas como Georges Braque, Pablo Picasso ou Juan Gris, por volta de 1910, significa algo inédito e inovador. Aqui, a linguagem surge, não como comentário ou título aditivo ao ótico, mas como componente participativo do quadro. Ela não tematiza, portanto, nenhum objeto externo, mas sim um sistema referencial de signos de qualidades mediais diversas. Para os dadaístas e seu questionamento das normas estéticas em vigor, a integração do visual e do textual, bem como a visualização da escrita é uma das formas para configurar tais objetivos. Hans Arp, representante mais filosófico do movimento, escreve, em 1915, num catálogo, a respeito das obras dadaístas: “Estas obras são construções feitas de linhas, espaços, formas, cores e objetivam ir além do alcançado, ir ao infinito, ao eterno” (ARP 1955, p. 79). Faust chamou estes processos de “a lingualização das imagens e a visualização do texto” (1977, p. 9). Ambos se explicam pela retirada do elemento mimético do centro do debate, substituindo-o pelo interesse na medialidade e sua figuração, seja esta em forma “pura” na arte abstrata ou por meio de “entrecruzamentos nas colagens ou montagens” (STOOSS 1993, p. 6.).



Partimos da concepção teórica de que as obras vanguardistas não expressam uma convicção ideológica definida nem apresentam um objetivo único. Sua tendência de rejeitar a “obra orgânica” em favor de composições que enfatizem o material artístico, como letras, cores, imagens e sons – revelando, assim, a construtividade de suas obras –, ou a intensificação de sua estrutura artística via técnicas como colagem e montagem – combinando, assim, texto e imagem –, pode ser compreendida como seleção artística que não reduz a complexidade em direção a uma forma “redonda” (Adorno). Ela antes se destaca como resposta a um ambiente sentido como inconcebível na sua totalidade e marcado pela aceleração dos estímulos, movimentos e aparências, o que, logicamente, leva a uma interação maior entre as diversas formas da arte como texto, letra, imagem e som.

A imensa riqueza, diversidade e a natureza freqüentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que a produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas. (SCHEUNEMANN, 2000, p. 16).

Conseqüentemente, não achamos justificável conceber a arte de vanguarda, no início do século XX, como época ou movimento em termos de um estilo único ou unificado, sob uma perspectiva filosófica ou supondo uma intenção comum. Em vez de reduções teóricas que descrevem a meta da vanguarda como sendo um movimento político-ideológico, parece-nos mais convincente entender as inovações estéticas dos trabalhos vanguardistas no contexto tecnológico, bem como a tentativa, proveniente da experiência urbana, de uma interação estética dos elementos predominantes deste meio, tais como: som, letras e palavras, imagens dinâmicas, enfim, todos os elementos contrários a uma experiência de plenitude e favoráveis a uma percepção de simultaneidade e suas conseqüentes arbitrariedades. As questões da percepção e o perspectivismo da observação ou, formulado de outra maneira, uma “abundância inesperada do nosso mundo” (BÜRGER, 1982, p. 153), tornam-se fundamentais para a arte de vanguarda e suas obras de múltipla materialidade. A literatura como arte puramente textual é colocada em questão, enquanto a pintura e o filme “impulsionam uma explosão dos limites que convenções



sociais, teorias da arte e, junto com estas, as disciplinas científicas dedicadas a cada forma artística, consolidaram durante o século XIX” (LÄMMERT e SCHEUNEMANN, 1988, p. 10). Letras, palavras e textos tecidos em quadros, a onomatopéia dos dadaístas, músicos-pintores como Arnold Schönberg ou o filme, que inicialmente precisava da escrita e da música para a apresentação de suas imagens seqüenciais (integrando posteriormente música, sons e linguagem), todos são evidências desta intensa colaboração entre as diversas formas artísticas, elemento tão marcante para a produção vanguardista e a neovanguarda dos anos 1950 e 60. Não é difícil traçar certas linhas de continuidade entre ambos, se pensarmos em Duchamp e Andy Warhol, Oscar Fischinger e a *pop-art*, Pollock e a pintura abstrata ou a poesia concreta e a poesia de Guillaume Apollinaire ou a dos Dadaístas. A vanguarda histórica, com sua integração medial, também serviu, juntamente com as reflexões teóricas de autores como Derrida, Kristeva, Foucault e Barthes, como uma das referências centrais para teóricos como Bolter (1991), em suas apologias da *hyperfiction* nos anos 1980 e 90. O não linear, não organizado ao redor de um núcleo, bem como a colagem/montagem como descentralização, pode agora ser feito tecnicamente via *link*, junto com a integração de imagem, som e texto. Porém, todo este entusiasmo com relação ao futuro da literatura na rede digital não se confirmou. O mercado livreiro tradicional da literatura continua crescendo, e somente a venda e distribuição transferiram-se parcialmente para a rede digital.

Quanto à integração de texto e imagem em obras impressas, desconsiderando aqui formas como a literatura infanto-juvenil e os *comics*, encontramos poucas obras, em termos numéricos, mas de ressonância crítica bastante acentuada. Apontamos aqui apenas para dois exemplos concretos. Primeiro, *Prosa do Observatório* (1972) de Julio Cortázar, onde texto e imagens apontam para a incapacidade humana de visualizar o mundo de forma objetiva. Os cientistas, o sultão astrônomo e também o fotógrafo estão condenados a enxergar a realidade através de pontos obscuros, de um sistema lógico que não abarca todos os fenômenos, pois no universo cortaziano existe sempre espaço para o que já não se ordena como Deus manda. Nesse espaço, buraco no tempo, onde a realidade parece caótica, o homem não encontra apoio senão em sua capacidade de estabelecer relações entre coisas distintas, estabelecer comparações entre seres diversos e distantes, ou seja, estabelecer



analogias a partir da sua lógica inata. Assim, *Prosa de Observatório* é um caleidoscópio de imagens tanto fotográficas como poéticas que oferecem ao leitor infinitas possibilidades significativas que devem ser construídas baseadas no princípio da analogia. Outro exemplo é o romance *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer, que parte da famosa fotografia de Richard Drew, conhecida como *The Falling Man* e que mostra um homem caindo do *World Trade Center* durante o 11/9. A questão da identidade desconhecida do homem da foto remete a uma das questões centrais da obra: a tentativa de descoberta ou a busca da reconstrução, que se encontra na obra em diversos recursos visuais inseridos no livro. Inicia-se já com a imagem de abertura do livro, que é a fotografia de uma fechadura sem chave, o leitor já é inserido nesse contexto pela procura de algo, já é convidado a observar através da fechadura algo que está oculto. Assim, o romance (re)constrói a história da figura central e paralelamente sua própria a gênese através efeitos gráficos como palavras sozinhas no meio de uma única página, achados em desenhos com palavras rabiscadas e coloridas, uma carta com comentários pessoais, folhas em branco, códigos de escrita em forma de números, e tipografias textuais de outras épocas artificialmente recriadas em que, no caso, um texto vai se sobrepõe a outro até atingir um nível incompreensível de leitura, como se fossem diversas camadas memoriais sobrepostas. Podemos encontrar, portanto, marcas variadas do passado em cima dos textos, emergindo aqui mais uma vez a questão da memória, dessa vez implícita nas lacunas ou nos códigos indecifráveis apresentados no livro, que guardam impressões da vida dos personagens.

REFERÊNCIAS

- ARP, Hans. **Unsern tägliches Traum**. Zürich: Arche-Verlag, 1955.
- BARTH ES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BOLTER, Jay David. **Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing**. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1991.
- BRANT, Sebastian. **Das Narrenschiff**. Ditzingen: Reclam, 2005.
- FAUST, Wolfgang Max. **Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste**. München: Hanser Verlag, 1977.



FOER, Jonathan Safran. **Extremely Loud and Incredibly Close**. New York: Mariner Books, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Die Ordnung der Dinge**. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. **Theorie-Werk-Ausgabe**. Frankfurt am Main: Ullstein, 1970.

HEISSENBÜTTEL, Helmut. Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: KOPFERMANN, Thomas (org.). **Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie**. Tübingen: Niemeyer Max Verlag, 1974. p. 21-26, 1965.

KITTLER, Friedrich A. **Aufschreibesysteme 1800 – 1900**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.

KOEBNER, Thomas. Verteidigung der Bildbeschreibung. In: LÄMMERT, Eberhard e SCHEUNEMANN, Dietrich. **Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen**. München: Text und kritik, 1988, p. 136–162.

KOHLE, Hurbertus. **Ut Pictura Poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff**. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1989.

LÄMMERT, Eberhard e SCHEUNEMANN, Dietrich. **Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen**. München: Text und kritik, 1988.

LESSING, G.E. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

NEUMANN, Gerhard e ÖHLSCHLÄGER, Claudia. **Inszenierungen in Schrift und Bild**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004.

RAJEWSKI, Irina O. **Intermedialität**. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002.

SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). **European Avant-garde: new perspectives**. Amsterdam: Rodopi, 2000.

SCHLEGEL, Friedrich. **Sämtliche Werke**. Wien: Klang, 1979.

SEBALD, W.G. **Austerlitz**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.

SEBALD, W.G. **Nach der Natur. Ein Elementargedicht**. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2002.



STOOSS, Toni. Am Anfang. In: LOUIS, Eleonora e STOOSS, Toni (org.). **Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts.** Wien: Kunsthalle Wien, 1993, p. 1-48.

TEPL, Johannes von. **Der Ackermann aus Böhmen.** Ditzingen: Reclam, 2000.

WALZEL, Oskar. **Wechselseitige Erhellung der Künste.** Berlin: Reuther und Richard, 1917.

WANDHOFF, Haiko. Eine Pilgerreise im virtuellen Raum. Das Palästinalied Walthers von der Vogelweide. In: LECHTERMANN, C. e MORSCH, C. **Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung in virtuellen Welten.** Bern: Peter Lang, 2004, p. 73-89.