

2.2.4 Visualização do verbal

[...] a escrita exige a apresentação de um dispositivo visual, onde o autor se transforma em ator para que possa acontecer o espetáculo da narrativa que quer escrever.

Jacqueline Lichtenstein

O fato de ser dotado de “espírito visual” é uma recorrência nas citações de Pedro Nava. Certamente, nas Artes Plásticas, essa expressão do olhar foi aguçada pelo contato com obras de artistas anteriormente citados e de outros não mencionados pelo autor.

O entusiasmo de Nava pelo pictórico leva-nos à impressão de que ele escreveu com um pincel, motivo por que adotamos para esta seção o título de “Visualização do verbal”. Variados são os exemplos de que, através da leitura de um signo verbal (em prosa ou verso), parece-nos estarmos diante de uma pintura.

Esta técnica de trabalhar a linguagem em um sentido de figuralidade tem recebido de pesquisadores um estudo diferenciado. Octavio Paz, de acordo com Lucilia Santaella é “um dos mais admiráveis formuladores da moderna concepção do poema como Imagem” (SANTAELLA, *Revistausp*, nº 16, dez/ 1992-fev./1993, p. 147).

De fato, Octavio Paz, em *Signos em rotação* (1996), dá um destaque especial à rotação da poesia ao afirmar que “ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta” (PAZ, apud LAFER e SANTOS, 1996 p.13). Na sequência do texto, Paz passa pelos posicionamentos, em relação ao verso de Eliot e Pound, Victor Hugo e Baudelaire, dentre outros, chegando a Mallarmé que, ao incluir a “Idéia” e suas subdivisões no verso, abriu várias vias para a poesia. Nessa perspectiva, Octavio Paz afirma: “nossa apreensão é parcial e sucessiva. E é ademais, simultânea: visual (imagens suscitadas pelo texto), sonora (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceituais e emotivos)” (Idem, p. 26). No final do capítulo, Paz conclui: “Mais uma vez: ritmo e imagem são inseparáveis. Esta longa digressão nos leva ao ponto de partida: só a imagem poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido” (Idem, p. 36).

Nesta seção, partiremos de signos verbais que não apresentam o objeto pictórico mas sugerem imagens mentais que os referendam metaforicamente. Trata-se do signo verbal explorado pelo olhar. Tratando do tema, configurado na poesia, Lucilia Santaella afirma que “é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual sempre foram levados a níveis surpreendentes (SANTAELLA, obra citada, p. 49).

Analisaremos um poema de Pedro Nava em que o autor utiliza variadas imagens mentais de forma a desenvolver no leitor comportamento paralelo ao de um espectador diante de um quadro que proclama um espaço temporal de presente, passado e futuro.

Para melhor explicitarmos esse aspecto naveano, recorreremos, primeiramente, à teoria da *ekphrasis* apresentada por João Adolfo Hansen (s/d), aplicando-a, primeiramente, ao

poema – *O Defunto* – que, conforme já antecipado, figurou na *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira, em 1946.

Uma das primeiras considerações teóricas sobre a *ekphrasis*, feitas por Hansen, é a que trata da etimologia da palavra (“de *phrazô*, ‘fazer entender’, e “*ek*”, ‘até o fim’ (HANSEN, [s.d], p.1) quando o autor remete-nos a antigos usos retóricos, que não cabe serem explicitados no presente trabalho, afirmando, contudo, que “hoje, em tempos de desistorização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual” (Idem, p. 4).

Para Hansen,

na *ekphrasis*, a palavra é especificada segundo várias qualidades que se aplicam, fazendo o discurso convergir para o efeito da *energeia* ou *evidentia*: pura, clara, nítida, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim (Idem, p. 5-6).

Feitas as primeiras considerações sobre a teoria hanseniana, passemos à apresentação da poesia *O Defunto*, destacando a “visualização” que dela se depreende.

O Defunto

A Afonso Arinos de Melo Franco

Quando morto estiver meu corpo
evitem os inúteis disfarces,
os disfarces com que os vivos,
só por piedade consigo,
procuram apagar no Morto
o grande castigo da Morte.

Não quero caixão de verniz
nem os ramalhetes distintos,
os superfinos candelabros
e as discretas decorações.

Eu quero a Morte com mau gosto!

Dêem-me coroas de panos.
Dêem-me as flores do roxo pano,
angustiosas flores de pano,
enormes coroas maciças,
como enormes salva-vidas,
com fitas negras pendentes.

E descubram bem a minha cara:
que a vejam bem os amigos.
Que a não esqueçam os amigos
e que ela lance nos seus espíritos
a incerteza, o pavor, o pasmo ...
E a cada um leve bem nítida
a idéia da própria morte.

Descubram bem esta cara!

Descubram bem estas mãos:
 Não se esqueçam destas mãos!
 - Meus amigos! olhem as mãos!
 Onde andaram, que fizeram,
 em que sexos se demoraram
 seus sabidos quirodáctilos?

Foram nelas esboçados
 todos os gestos malditos:
 até furtos fracassados
 e interrompidos assassinatos.

- Meus amigos! olhem as mãos,
 que mentiram às vossas mãos...
 Não se esqueçam!
 elas fugiram
 da suprema purificação
 dos possíveis suicídios ...

- Meus amigos! olhem as mãos,
 as minhas e as vossas mãos!

Descubram bem as minhas mãos!

Descubram todo o meu corpo.
 Exibam todo o meu corpo
 e até mesmo do meu corpo
 as partes excomungadas,
 as sujas partes sem perdão
 que eu esmagava nos sábados
 e que aos domingos renasciam...

- Meus amigos! olhem as partes ...
 Fugam das partes.
 Das punitivas, malditas partes ...
 Eu quero a morte nua e crua
 terrífica e habitual,
 com seu velório habitual.

- Ah! o seu velório habitual.

Não me envolvam num lençol:
 a franciscana humildade,
 bem sabeis que se não casa
 com meu amor pela Carne
 com meu apego do mundo.

Eu quero ir de casimira:
 de jaquetão com debrum,
 calça listrada, plastron
 e os mais altos colarinhos.
 Dêem-me um terno de ministro
 ou roupa nova de noivo ...
 E assim solene e sinistro
 quero ser um tal defunto,
 um morto tão acabado,
 tão aflitivo e pungente,
 que sua lembrança envenene
 o que restar aos meus amigos
 de vida sem minha vida.

- Meus amigos! lembrem de mim
 se não de mim, deste morto,
 deste pobre terrível morto
 que vai se deitar para sempre

calçando sapatos novos!
 Que se vai como se vão
 os penetras escorraçados,
 as prostitutas recusadas
 e os amantes despedidos.
 Que se vai como se vão
 os que saem enxotados
 e tornariam sem brio
 a qualquer gesto de chamada.

- Meus amigos! tenham pena,
 senão do morto, ao menos
 dos dois sapatos do morto!
 Dos seus incríveis, patéticos
 sapatos pretos de verniz.

Olhai bem estes sapatos
 e olhai os vossos também (NAVA, 1938, acervo AMLB).

Vemos que, com ironia, Pedro Nava nos leva, através de muitos dos elementos, anteriormente descritos, que compõem a *ekphrasis*, a uma descrição alegórica do desejo de um determinado personagem (dele próprio ou de Afonso Arinos) quanto ao seu réquiem.

No poema, o autor põe sob os olhos do leitor o desmascaramento da hipocrisia em relação a um velório habitual. Ao insistir nos imperativos “descubram” e “olhem”, mais uma vez, Nava possibilita ao leitor visualizar um ser humano que quer se apresentar, depois de morto, com a sua realidade, com suas partes “vergonhosas” e “não-vergonhosas” integradas a uma vida que se encerrou. O signo verbal conjugado à sua visualização possibilita uma sequência de “quadros”, resultantes da plasmação de imagens. Esse aspecto de se utilizar o olhar do leitor na apreensão da obra merece ser melhor explicitado na seguinte citação de Hansen: “Aristotelicamente, a especificação da visão do juízo que vê com olhos incorpóreos o aspecto de uma pintura fictícia descrito por palavras determina que a *ekphrasis* seja um discurso que se dirige aos olhos do intelecto” (HANSEN, s/d, p. 13).

A leitura de *O Defunto*⁶³ conduz-nos, ainda, ao que Hansen chama de “destinação oral da *ekphrasis*” quando o autor cita Hermógenes que “fala da audição como meio para a visão, pois prevê que a *ekphrasis* seja dramatizada oralmente, fazendo a audição do público” (Idem, p. 15). De fato, a leitura do poema remete-nos a uma dramatização.

O cômico é bastante presente na obra naveana. Também no que tange ao procedimento da *ekphrasis*, Nava fez uso dele como podemos conferir na citação abaixo, quando o autor retrata a viagem do bisavô materno, com sua família e escravos para Juiz de

⁶³ Este poema “ekphrastico” naveano se aproxima das características do cômico-sério (realidade, experiência, fantasia livre e pluralidade), elementos que o assemelham à cosmovisão carnavalesca bakhtiniana.

Fora. A passagem por Congonhas nos remete a um quadro bastante divertido: “O dia inteiro passado em Congonhas, um rosário em cada passo, um terço aos pés de cada profeta, o tiro de garrucha que tio Zezé deu no Centurião e todos chorando e escarrando na imagem do Judas” (NAVA, 1972, p. 125).

Neste “quadro movente” ocorrido em Congonhas, Nava faz uso de uma outra classe *da ekphrasis*, aquela que, segundo Hansen, se denomina “tabular”:

[...] ou seja, (que) condensa na particularidade da palavra ou do enunciado a simultaneidade mimética de procedimentos e efeitos que é preciso considerar para lê-la de modo não anacrônico; a memória dos *topoi* que aplica; a adequação mimética da matéria tratada aos preceitos do gênero; a clareza, a nitidez e a vividez do léxico visualizante; a intensificação patética da enunciação e do destinatário; a presença de algo ausente inventado como anterior ao ato da descrição; a verossimilhança e o decoro específico do gênero; a emulação de autoridades antigas; a erudição histórica, oratória e poética da memória; a competição entre artes consideradas “irmãs” (HANSEN, s/d, p. 7).

Hansen, ao apresentar diversos exemplos referentes à *ekphrasis*, afirma ser a mesma mimética porque

[...] pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*). Os modos são aplicáveis em artes distintas, como a oratória, a poesia e a pintura, observando-se a continuidade ou homologia do procedimento mimético entre as artes e, simultaneamente, a competição entre elas (Idem, p.5).

Em nossa análise, Nava ao empregar a técnica da visualização do verbal, muitas vezes, não imita o signo pictórico de determinado artista, mas vale-se dele como complemento visual, rememorado no texto, para sua descrição. Vários são os exemplos dessa complementação visual que justificam nossa afirmação. Dentre eles se destaca a seguinte citação: “Minha avó (paterna) era linda. Linda de pele, de dentes, de cabelos, de corpo; de airoso porte. Linda – do pescoço serpentino como o da Simoneta Vespucia do quadro de Sandro Botticelli” (NAVA, 1972, p. 31).

Além da presença dos elementos “ekphrasicos” já comentados no texto anterior, faz-se necessária a seqüência de ações de que, segundo Hansen, Hermógenes também trata no que tange à *ekphrasis*:

A *ekphrasis* é um enunciado que representa um detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*energeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas. [...] Nós faremos a descrição de ações recorrendo aos acontecimentos que precederam, depois aos da própria ação, depois aos que se seguiram (HERMÓGENES, apud Hansen, s/d, p. 10).

No texto naveano abaixo, extraído de *O círio perfeito*, é clara a seqüência de ações de que trata Hermógenes:

“A conversão de Murilo Mendes ao Catolicismo”⁶⁴

[...] O Egon que assistira medicamente a última fase da doença do Ismel Nery e que o vira morrer – ficou para seu velório [...] Assim ficou e deve, nos dias que correm, ser das poucas testemunhas vivas dos últimos dias na terra do pintor admirável e do homem que tinha sido o Ismael. Esta a razão por que são transcritas aqui e circunstanciadas as ocorrências daquela noite de 6 para 7 de abril de 1934 – de que o Egon deixou apontamentos tão detalhados nos seus manuscritos memorativos. [...]

A casa tinha uma espécie de alpendre do mesmo lado onde havia pequeno ajardinado com canteiros cheios de folhagens e de flores. Na frente, o portão pelo qual, até tarde, entraram e saíram as nossas maiores personalidades na pintura, na escultura e na literatura. [...] Seu fluxo foi diminuindo com o avançar da noite e foram ficando só os que iam passá-la na vigília fúnebre. As pessoas se revezavam na sala, demoravam um pouco, entravam para um café, eram substituídas, tornavam a descer para o jardimzinho – onde de novo se formavam pequenos grupos aqui e ali. Àquela hora o Egon estava com o Nava, o José Martinho e o Félix Martins de Almeida – conversando baixo perto do portão da rua. Ouros tinham entrado mais para o fundo, até o terreiro, um pouco além do corpo da casa. Eram seu tanto numerosos e tinham como figura central o Murilo Mendes. Mas não se ouvia nele, também, agudos de vozes. Todos como que cochichavam – abafados pela solenidade do momento. De repente uma fala começou a ser percebida. Parecia no princípio uma lamentação, depois um encadeado de frases tumultuando na excitação de uma palestra, que depois se elevou como uma discussão, subiu, cresceu, tomou conta do pátio feito um atroado de altercação e disputa, clamores como num discurso e gritos. Era o Murilo bradando no escuro. Era uma espécie de arenga, com fluxos de onda – ora recuando e baixando, ora avançando, subindo e enchendo a noite com seus rebôos graves e seus ecos pontudos. Os do portão foram se aproximando numa curiosidade da roda estupefacta e calada em cujo centro um Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atracado por sombras invisíveis. Só ele as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesvendáveis que têm no Peito Eterno ocultos para todos os mais. E soltava um encadeado de frase que no princípio fora só um cicío, que tomara corpo e dera naquele berreiro alucinado. [...]

- Isto é uma crise nervosa do Murilo. Vamos dar a ele um gardenal e obrigá-lo a encostar-se um pouco. [...]

O médico correu mas quando voltou com um copo e o comprido na mão, ficou tão bestificado com a expressão do Murilo que recuou, colocou num peitoril a vasilha e o remédio e voltou a acompanhar o drama que se desenrolava dentro do amigo e tomava sua alma que nem avalanche. Seus olhos agora cintilavam e dele todo desprendia-se a luminosidade do raio que o tocara. E não parava a catadupa de suas palavras todas altas e augustas como se ele estivesse envultado pelos profetas e pelas sibilas. Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali com ele – já não mais como as imagens poéticas que habitavam seus versos, mas dos que se incorporavam nele que recebia também na dele a alma do amigo morto. Finalmente clamou mais alto – DEUS! – e com a mão direita fechada castigou o próprio peito e mais duramente o coração. Não – pensava o Egon – não é caso para gardenal. O José Martinho estava errado. O Murilo não estava *nervoso*. O negócio é mais complexo ... O que ele está é sendo arrebatado num êxtase e o que estou vendo é o que viram os acompanhantes na estrada de Damasco quando Saulo rolou do cavalo e foi fulminado pela luz suprema. É isto. Exista ou não esta luz e esse fogo – neles ou na sua impressão – o Murilo acabou de encadear-se. Está se queimando todo nas chamas que descem como lavras do Coração paramonte de Jesus Cristo Nosso Senhor. Quando subitamente calou-se, o poeta retomou o velório do amigo – sério como Moisés descendo do Sinai, e foi assim e sem dizer palavra mais que ele acompanhou o corpo ao cemitério. Deste saiu sozinho e foi direto procurar os monges nas catacumbas do Mosteiro de São Bento. Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até ao fim de sua vida (NAVA, 1983, p. 318- 319).

Atribuímos à passagem supra transcrita o título de “a conversão de Murilo Mendes ao Catolicismo” por termos nesse epidósio o clímax que conduz à verificação “ekphrasica” da mesma. Encontramos nessa passagem os acontecimentos, segundo Hermógenes, da “*energeia*”, das ações que a antecederam e a sucederam. Verifica-se nos três momentos um encadeamento de ações, apresentado aos olhos do leitor/espectador como narrativa e como pintura.

Dessa forma, Nava, em um primeiro momento, procede à apresentação de cenas do velório do artista plástico Ismael Nery, desenvolvidas em um cenário típico da primeira metade do século passado: em casa, com pessoas que se revezavam entre a sala para que o morto não ficasse sozinho, para o tradicional cafezinho, e o jardim, onde as demais pessoas, em pequenos grupos apenas cochichavam.

O segundo momento acontece quando Nava relata a quebra desse murmúrio pelas atitudes do “iconoclasta” escritor Murilo Mendes que, em um crescer sonoro, passa por um torpor que culmina com seu brado intenso a Deus.

Em um terceiro e último momento, o escritor descreve a calma que se apossou de Murilo Mendes como que tivesse havido um lento resgate da energia despendida.

Assim, a *ekphrasis* se realiza em uma seqüência que introduz, desenvolve e conclui descrições de acontecimentos.

O estudo da *ekphrasis* é também realizado pelo escritor e crítico francês Michel Riffaterre. Riffaterre vai um pouco além de Hansen ao subdividir a *ekphrasis* em crítica (quando praticada pela Crítica de Arte ou pela História da Arte) e literária, quando se pode utilizar uma ilusão referencial, encaixada no contexto literário, como se pode conferir na análise de *O Defunto*. Em relação à *ekphrasis* literária, afirma o crítico:

[...] (ela) designa um caso particular de descrição ou de narrativa, que deu origem a um gênero menor cujos procedimentos derivam da mimesis. Como texto “ekphrastico” representa com palavras uma representação pictórica; esta mimesis é dupla. [...] A mimesis dupla, representação da representação, está mais próxima de uma ilusão referencial do que da autêntica reprodução de um objeto (RIFFATERRE, 1994, p. 211).⁶⁵

No texto abaixo, verificamos que Nava, ao criticar os fatos ocorridos logo após a Proclamação da República, possibilita-nos a leitura dos dois tipos de *ekphrasis* apontados por Riffaterre: a crítica da arte e a *ekphrasis* literária:

E aqui? Também tivemos a nossa *belle époque*, por sinal que feia como sete dias de chuva. Começou com a República. Basta comparar a iconografia imperial com a posterior, para ver a coisa inestésica que veio depois de D. Pedro II. Gravuras de Debret e Rugendas, pintores régios, figuras de Ângelo Agostini – cheias dos nossos usos, costumes, tipos, ruas, casas, campos, estradas, árvores, céus e alegorias – tudo isso é substituído pelo duro documento fotográfico e pelas pinturas sebatas de Gustav Hastoy, de Manuel Santiago, de Almeida Júnior, de Batista da Costa e Giuseppe Boscali, representando Marechais anacrônicos em fardas do tempo da Guerra da Criméia, ou Presidentes soturnos nas suas sobrecasacas de *croque-morts* (NAVA, 1972, p. 208).

Também a morte, elemento constante em Pedro Nava, é tema de possibilidade de visualização verbal, como nos apontam as citações abaixo, quando o autor descreve o que passou a lhe representar a morte do pai:

[...] Não sei se sofri na hora. Mas sei que venho sofrendo destas horas, a vida inteira. Ali eu estava sendo mutilado e reduzido a um pedaço de mim mesmo, sem perceber, como o paciente anestesiado que não sente quando lhe amputam a mão. Depois a ferida cicatriza, mas a mão perdida é dor permanente e renovada, cada vez que a intenção de um gesto não se pode completar (NAVA, 1972, p. 390).

A citação acima nos remete à visualização do aleijão (ainda que psicológico), que lhe deixara a morte do pai. Em decorrência dessa morte, toda a família é obrigada a voltar do Rio de Janeiro para Juiz de Fora, mais especificamente para o sobrado da avó materna, cuja hostilidade sempre incomodara o autor. O quadro que o autor pintou da mãe, grávida do quinto filho, abraçada aos outros quatro, martirizada pela dor, mas revelando uma imagem sublime da compaixão e da força, nos reporta, resguardadas as proporções, à *Pietà*, quando Maria, com sua expressão de dor, colocou em seus braços o Filho morto:

[...] O trem saiu apitando e da janela demos adeus! às tias e a uma página porca da vida. Minha Mãe, coroadada pelo chorão, sentou-se no fundo, de frente para a máquina e para Minas Gerais, abraçando dois filhos de cada lado e trazendo o quinto na barriga. Estava enorme, de inchada, e vestida de negro (Idem, p. 392).

Quanto à reprodução que Nava fez da morte da avó materna, percebemos um forte condutor da anatomia da narrativa carnavalesca:

[...] Dia 4, de madrugada, a harmoniflauta parou de repente. Mal deu tempo para a vela. Houve aquela gritaria das filhas e das negrinhas, tia Dedeta perdeu os sentidos e tio Meton chegou diante da boca de minha avó um espelhinho que não embaçou. Deu tudo por acabado e, aplacado o rodado do primeiro momento, já se começava a combinar a mortalha, quando a respiração tornou a vir subindo de longe – que nem vaga que avoluma, chega, estoura, desaba, retrocede. Foi uma alegria. Mamãe está viva, mamãe está viva. Vai curar. Foi milagre de Dom Bosco. Pode ser que tenha sido. Entretanto, foi milagre de pouca duração porque às 9 horas da manhã o negócio entrou mesmo para valer. A senhorinha, atenta, teve tempo de pôr a vela de acordo com a hermenêutica. As filhas se ajoelharam e não houve segundo desmaio. O Cícero soluçava. Todos se entreolharam quando parou o estertor e ouviu-se aquele longo e descansado sopro de esvaziamento. Logo minha avó ficou cor de marfim, sua boca voltou ao lugar e seu perfil destacou-se da meia-luz do quarto como lâmpada se acendendo, como fino camafeu se recortando. A musculatura da face, não mais turbada pela alma coagulou-se na placidez absoluta da ausência de toda expressão. A defunta embelezou de repente, remocou de vinte, trinta, quarenta anos. [...] Aquilo foi tão extraordinário que o Dr. Aroeira, impressionado, foi chamar Seu Lemos para fotografar a morta. Primeiro fizeram uma chapa, ela deitada, vestida na matinê de quadradinhos brancos e pretos. Um retrato íntimo. Depois o de cerimônia: minha avó no caixão, cercada de tocheiros e dum mundo de coroas. Amortalhada de Nossa Senhora do Carmo, hábito de veludo marrom, touca e peitoral de opala branca, véu de cetim preto, escapulário e rosário⁶⁶ (NAVA, 1973, p.77-78).

66

Interessante notar que, em suas *Memórias*, Nava nunca se referiu à religiosidade da avó.

O confronto com a morte desde a infância parece ter desenvolvido em Nava, segundo citações e até mesmo no desenho da prima morta, uma tentativa de vencê-la. O medo que mesma lhe despertava é revelado em inúmeras passagens em um terror manifestado em visões de mortos, em sonhos e em imagens fantasmagóricos.

Contudo, ao descrever a morte da avó materna, Nava apresenta a constatação de uma lei natural que lhe causasse ansiedade; pelo contrário, o que se observa é que o autor, usando um dos pressupostos teóricos da carnavalização, traz para o texto o “fantástico-experimental”, em que a narrativa se faz através de um ângulo diferente do comum.

Faz-se, aqui, mister citar a presença de Proust neste “procedimento alegórico” de Pedro Nava. Estudiosos do escritor francês têm apontado para a presença de outros elementos artísticos em seu estilo. Aguinaldo José Gonçalves, em sua obra, *Laokoon revisitado*, mostra vários fatores de que decorre a principal produção literária proustiana, com destaque para seu espírito visual: “ao descrever uma visita ao atelier do pintor imaginário Elstir, Proust reflete de maneira profunda sobre pintura, abrangendo os vários mecanismos estilísticos não só da pintura moderna, mas também da poesia” (GONÇALVES, 1994, p. 209).

O título da outra obra em que Gonçalves trata da imbricação entre o verbal e o plástico na obra proustiana, *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust* (2003), a nosso ver, se justifica pela forma como Proust metaforicamente articulou os dois signos: “[...] os procedimentos da pintura adentram a esfera da palavra e ele se vale do modo de criar pintura para realizar uma espécie de composição com a palavra” (GONÇALVES, 2003, p. 93).

Em *Proust e os signos* (2006), o filósofo Gilles Deleuze enumera uma série de signos que tornam o escritor francês um estudioso dedicado e atento a cada um deles, a cada um de seus movimentos, à sua evolução, imobilização ou substituição por outros signos; enfim, à sua mutação imprevisível. Em seu estudo, o filósofo vê na obra proustiana a realização de quatro signos: o da mundanidade, o do amor, o da sensibilidade e o da Arte. É neste último signo, que, segundo Deleuze, os demais signos encontram sua essência ideal:

[...] Ora, o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como desmaterializados, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o mundo revelado da Arte rege sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham de opaco (DELEUZE, 2006, p. 14).

Pedro Nava nunca ocultou a presença de Marcel Proust em sua obra memorialística. Além da declarada intervenção proustiana através da memória voluntária e involuntária, percebe-se que os diversos sistemas artísticos utilizados por Proust, tais como a música, a

pintura, a escultura, o desenho, a fotografia e a caricatura, são também elementos marcantes na obra naveana.

Parafraseando Aguinaldo José Gonçalves (2004), que vislumbrou no escritor francês um “teatro de signos” quando o mesmo rompe com os limites da palavra, fazendo da mesma matéria plástica por excelência, também encontramos em Nava a palavra que se move pelo universo pictórico.

Finalizando essa seção, que tratou da visualização do verbal em Pedro Nava, em que, pelo modelo “ekphrastico”, a palavra parece necessitar de um complemento que transcenda o seu próprio discurso, encontramos na pintura, no desenho, na fotografia e na caricatura esse complemento.

Pelos modelos naveanos apresentados, temos alguns exemplos de *ekphrasis*, sustentando o vínculo que representa duas formas de arte – a literária e a imagética – cada uma com sua forma de representação. Enfim, a leitura do modelo “ekphrastico” em Pedro Nava nos conduz a uma evocação literária da arte espacial que inclui várias formas de exprimir o objeto visual em palavras.

2.3 Fechando o *Graphéin*

Existem, entretanto, metáforas em que a co-presença se reveste de certas singularidades.

Eduardo Peñuela Cañizal

A representação verbal/pictórica caracteriza, pelo desenvolvimento de procedimentos determinadores de certos efeitos de sentido, a obra naveana. No entanto, na noite de 13 de maio de 1984, Pedro Nava deixou, sem qualquer signo verbal como explicação de seu ato, sua última representação pictórica: seu corpo caído em um dos jardins do bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Com um tiro no ouvido, o autor interrompeu seu *graphéin*.

3 Considerações Finais

Nava
o novo sentido da palavra
agora poesia
de distintas maneiras naviexpressa
em verso múltiplo, eis salta do verbo
para navianimar membros rígidos inertes
de gente sofredora
e reacender-lhes o ritmo do gesto
no baile do viver.
Versa depois outro caminho e cria
na superfície nêvea as formas coloridas
objeto pictórico
assim como quem não quer, mas tão
sabido
que a arte o denuncia em toda a parte,
e regressando ao ponto de partida
navioceanográfico navega
a descobrir tesouros submersos
insuspeitados
no mais fundo da língua portuguesa.

Nava navipoeta
naviprosista
que a névoa do tempo descerrando
exibe ao nosso pasmo
as navetas de prata da memória.

Carlos Drummond de Andrade

Na tentativa de uma fidedigna investigação sobre a obra literária e a pictórica de Pedro Nava foi necessária, além da leitura dos volumes que compõem a obra, uma pesquisa em seu acervo encontrado no Arquivo Museu de Literatura Brasileira (AMLB – Fundação Casa de Rui Barbosa) bem como na residência de seus familiares. Essa pesquisa levou-nos a visualizar a configuração de duas de suas atividades artísticas – o texto verbal e o pictórico – quando o autor expressa sua arte, pela escrita, pelo desenho, pela pintura, pelo desenho das palavras e pela escrita da imagem. Nessa configuração se desenvolveu o presente trabalho.

A dialética entre o emprego das artes literária e pictórica atravessa os tempos, motivo que nos levou a iniciarmos nosso trabalho pela apresentação dos ícones que constituem, desde a Antigüidade, os pilares do estudo entre essas artes, bem como dos críticos que têm se dedicado à interpretação de seus estudos. Contudo, foi o símile horaciano “*Ut pictura poesis*” que balizou nosso tema, mostrando ser possível um paralelismo entre as artes ainda que sem qualquer determinação de superioridade de uma sobre a outra.

Buscando enfatizar a originalidade do tema nos estudos sobre Pedro Nava, reunimos no presente trabalho os diferentes efeitos artísticos utilizados pelo autor, aos quais acrescentamos suportes teóricos. Assim, partimos das primeiras representações imagéticas que testemunham o “espírito visual” do qual o autor afirmou ser dotado. Desde a infância, os traços usados em seus desenhos deram o indicativo visual que possibilita ao leitor a realização de uma construção mental de espaço-imagem-tempo. Em decorrência da participação do autor no Movimento Modernista Brasileiro, e conseqüente envolvimento com formadores do mesmo, deparamo-nos com muitos de seus desenhos matizados pelos elementos dos movimentos de “vanguarda”, sobretudo o expressionismo, em que se observa a idealização de um mundo novo, representado pela construção de novas formas, como, por exemplo, a deformação, e por uma visão radiográfica da miséria humana.

As telas a óleo, também umas das primeiras manifestações artísticas de Nava, recebem do autor um tratamento vanguardista, principalmente no que tange à liberdade cromática que delineia uma liberdade da organização do espaço pictórico.

O encontro da página com a tela, através das ilustrações que Nava fez de alguns textos escritos por três de seus coetâneos – Austen Amaro, Mário de Andrade e Afonso Arinos – foi um dos aspectos da possibilidade de imbricação do verbal com o imagético. Nessa seção, vimos como Nava, partindo de técnicas do Expressionismo alemão, fez uso de traçados em negro em contraste com áreas claras, técnicas que, como anunciado anteriormente, conduzem a uma idéia de movimento. Também marcante nesta seção a forte característica do Movimento Modernista Brasileiro na busca da identificação e do uso das cores nacionais bem

como no reconhecimento da mestiçagem brasileira. Ainda nas ilustrações, encontram-se características do surrealismo, através das manifestações do inconsciente em que real e imaginário se misturam.

Outra etapa da leitura dos procedimentos pictórico-verbais naveanos se encontra, mais exatamente, na elaboração da obra memorialística. Partindo das capas que compõem a primeira edição de cada volume da obra, depara-se com a imagem em sua estrutura elementar. São colagens que fogem à perspectiva linear, que inserem imagens sintéticas do conteúdo temático que o leitor encontrará quando da leitura dos volumes. Ao pesquisarmos o acervo do autor no AMLB, verificamos que o texto não nasceu pronto. Sua origem se deu a partir dos “bonecos”, termo, com antecipado, usado pelo autor para designar o material inicial, preparatório para a elaboração da escrita.⁶⁷ Dentre o vasto material usado por Nava, destacam-se, principalmente, desenhos e diagramas, para os quais se encontrou, nos volumes das *Memórias*, a descrição verbal correspondente.

Finalmente, fizemos a leitura do emprego da teoria da *ekphrasis* na obra naveana; o efeito da imagem através das palavras em que a narração é feita através da memória, mas a visualização é presente, realizada no ato da leitura. Constata-se uma pintura escrita em que o tempo passado é presentificado, sobretudo pelo ressurgimento do espaço.

Estudos variados da obra naveana conduzem à percepção de dois marcantes hiridismos: a de escritor e historiador e a de escritor e médico. A realização deste trabalho nos levou a outro: Nava, anfíbio de escritor e artista plástico. Nosso estudo, contudo, não objetivou estabelecer que as relações entre as duas artes possuam como fundamento teórico as questões relativas à mimesis. Não pretendemos, também, estabelecer entre as duas formas artísticas os princípios comuns entre as mesmas ou indicar-lhes os limites. Nosso objetivo foi, na esteira do símile horaciano, apresentar a possibilidade realizada por Pedro Nava de tratamento do signo verbal e do pictórico.

Esperamos que nosso trabalho, através de diversificado espectro de leitura, possa despertar nos estudiosos de Literatura Comparada as variadas possibilidades de emersão de novos paradigmas de tratamento entre a literatura e as artes plásticas.

⁶⁷ Em relação a esses “bonecos”, só se encontram no acervo os referentes aos volumes de *Beira-mar*, *Galo-das trevas* e *O círio perfeito*, já que os anteriores não foram conservados pelo autor.

Bibliografia

1. De Pedro Nava:

1.1. Memórias

Baú de ossos. Rio de Janeiro : Sabiá, 1972.

Balão cativo. Rio de Janeiro : José Olympio, 1973.

Chão de ferro. 2. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1976.

Beira-mar. Rio de Janeiro : José Olympio, 1978.

Galo-das-trevas. 4. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1987.

O círio perfeito. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1983.

Cera das almas. São Paulo: Ateliê, 2006.

1.2 Medicina:

Território de Epidauro. Rio de Janeiro: C. Mendes Junior, 1947.

Capítulos de história da medicina. Rio de Janeiro: Brasil médico cirúrgico, 1949.

A medicina de Os Lusíadas. São Paulo: Ateliê, 2004.

1.3 Poesias⁶⁸

Mestre Aurélio entre as rosas (1932)

Episódio sentimental (1933)

Poema para Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1933)

O defunto (23-VII-38)

Canto do afogado (junho de 1940)

Nameless here for ever more (1941)

Palindromo do amigo –“Amor a Roma”- Afonso Arinos de Melo Franco (1964)

Alcanor [s.d]

⁶⁸

As selecionadas por Manuel Bandeira em *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*.

1.4. Anotações

Viagem ao Egito, Jordânia e Israel. São Paulo: Ateliê/Giordano. 1998.

Cadernos 1 e 2. São Paulo: Ateliê/Giordano, 1999.

1.5. Entrevistas concedidas (seleção):

ALMEIDA, Miguel de. Pedro Nava, 80 anos bem vividos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05/06/1983.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. A busca de si mesmo. *Veja*. São Paulo, 4/4/1974.

BARBOSA, Ricardo Corrêa. Pedro Nava, o minerador do tempo. *IstoÉ*. São Paulo, 01/05/1980.

CALOU, Ivan. Museu da imagem e do som. In: Juiz de Fora: *Revista Verbo de Minas*, v. 5, out./2001, p. 120.

CAMINHA, Edmilson. Pedro Nava em busca do tempo perdido. *Suplemento semanal do Diário do Nordeste*. Fortaleza, 01/04/1984.

FILHO, José Mário Pereira . Pedro Nava. Fazer oitenta anos é uma aventura perigosa. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 27/06/1983.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18/06/97.

NÓBREGA, Nísea. Rio de Janeiro, TVE, 1982.

O Povo. [s.l.] .10/06/75. AMLB. Manuscrito

PANICHI, Edina. Pedro Nava. *Folha de Londrina* (caderno 2). Londrina, 12/04/1984.

Península (Livraria). Juiz de Fora, 1980. AMLB. Manuscrito.

RIBEIRO, Edgar Flexa e HIPÓLITO, Lúcia. *Manifesto dos mineiros*. [s.n.i.] 30/3/1977. .

RIBEIRO, Léo Gilson. Pedro Nava. Pessimista, amargo, mineiro. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04/06/1983.

SALOMÃO, Margarida. O memorialismo de Nava. A paixão pelo seu tempo. *AZ. Revista de Cultura*. Prefeitura de Juiz de Fora. Funalfa, n 1, p. 3/4, mai./ 1997.

2. Sobre Pedro Nava (seleção):

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1998.

AGUIAR, Melânia Silva de (Org.). Conversa com Pedro Nava. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v. 14, n17, p. 112-135, jan./jul., 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta a Pedro Nava*. 06/09/1947. AMLB. Manuscrito.

_____. Baú de surpresas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/10/1972.

BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.218-233.

BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Tese de Doutorado (xerox), 1994.

CAMINHA, Edmílson. *Pedro Nava: em busca do tempo vivido*. Teresina: Corisco, 2003.

CANÇADO, José Maria. *Memórias videntes do Brasil: a obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. A forma anfíbia: memorialismo em Pedro Nava. *Anais do II Congresso Nacional da ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. II, p. 440-5.

CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1992.

CARDOSO, Marília Rothier. As cidades da memória: uma leitura benjaminiana de Nava. Texto disponível em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_14.html, acessado em 18/05/08.

CARDOSO, Marília Rothier & VASCONCELOS, Eliane (Org.). *Pedro Nava: o alquimista da memória*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa - Ministério da Cultura, 2004.

CASTRO, Nancy Campi de e BRAGA, Neide Aparecida. Nava e a escrita da memória. *Anais do II Congresso Nacional da ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. III, p. 255-61.

CHIARA, Ana Cristina. *Pedro Nava: um homem no limiar*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

COVIZZI, Lenira M. *Porto inseguro: formas cativas de ossos, na linguagem das Memórias d' O Defunto*. Pedro Nava. São Paulo: Departamento de Lingüística e Línguas orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 1980. (Tese de doutorado. Área de Teoria Literária e Literatura Comparada).

GARCIA, Celina Fontenele. A biblioteca de Pedro Nava, como metáfora de sua identidade. *Anais do II Congresso Nacional da ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. III, p. 249-54.

_____. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: UFC, 1997.

GUIMARÃES, Raquel. *Pedro Nava: leitor de Drummond*. São Paulo: Pontes, 2002.

MINDLIN, José E. & PERES, Fernando da Rocha. *Louvação poética a Pedro Nava*. São Paulo: Prol Editora Gráfica Ltda, 1983.

MOING, Monique Le. *A solidão povoada: uma biografia de Pedro Nava*. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996.

NAVA, Anna Jaguaribe da Silva. Nos Caminhos de Pedro Nava. In: SALGADO, Ilma de Castro Barros e. *Juiz de Fora nas Memórias de Pedro Nava : uma meta-ficção histórica*. Juiz de Fora: Editar Editora Associada, 2003, p.121-140.

NUNES, Caio Villela. Pedro Nava em vivência com a clínica. In: _____. *Partilhar lembranças do meu mundo: crônicas e narrativas*. Rio de Janeiro: Notrya, 1994, cap. 4.

NUNES, Raimundo. *Pedro Nava: memória*. São Paulo: Ateniense, 1987.

PANICHI, Edina & CONTANI, Miguel L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina/São Paulo: Eduel/Ateliê Editorial, 2003.

PENIDO, Paulo. *Pedro Nava: o bicho urucutum*. Seleção de textos e desenhos. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. (seleção de textos). *O Anfiteatro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PERES, Fernando da Rocha. *Mario de Andrade: correspondente contumaz* (Cartas a Pedro Nava) 1925-1927. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Claudia Barbosa. *Cidade personagem: o Rio de Janeiro na obra de Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2007.

RIBEIRO, Ilar Gorette. *Caminho poético: uma leitura do espaço em Beira-mar, de Pedro Nava*. Brasília: UNB, 2000.

SALGADO, Ilma de Castro Barros e. Uma mulher atípica na sociedade burguesa juizforana. Juiz de Fora: *Revista Verbo de Minas*, 1999, n. 3, p. 161-179.

_____. *Pedro Nava: mulheres reveladas e veladas*. Juiz de Fora: Editar, 1999.

_____. Mulheres naveanas: figuras antitéticas. In: *Duc in Altum*. Revista de Ciência e Conhecimento. Muriaé: FAFISM, 2002, n. 2, p. 139-162.

_____. *Juiz de Fora nas Memórias de Pedro Nava : uma meta-ficção histórica*. Juiz de Fora: Editar Editora Associada, 2003.

_____. *Memórias de Pedro Nava: genealogia feminina*. Dissertação de Mestrado em Letras. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2004.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Literatura comentada: Pedro Nava*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nanquim, 2002.

SANDES, José Anderson Freire. *Diálogos com Pedro Nava: a sedução da palavra na literatura, na história e no Jornalismo*. Fortaleza: Omni/Livrarias Livro Técnico, 2005.

SANTOS, Manoel Hygino dos. *Tu és Pedro Nava: um crime que ficou sem castigo*. Belo Horizonte: O Lutador, 2004.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. Tradição e Memória segundo Pedro Nava. Juiz de Fora: *Revista Verbo de Minas*, v. 5, out./2001, p. 21-34.

SOUZA, Eneida Maria de. Pedro Nava se desenha. In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

VALE, Vanda Arantes do. A contribuição de Pedro Nava para a história da Medicina. Juiz de Fora: *Revista Verbo de Minas*, v. 5, out./2001, p. 59-69.

_____. Prefácio. In: SALGADO, Ilma de Castro Barros e. *Juiz de Fora nas Memórias de Pedro Nava: uma meta-ficção histórica*. Juiz de Fora, Editar, 2003.

VASCONCELLOS, Eliane. (Org.). *Inventário do arquivo Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

VILAÇA, Cristina Ribeiro. *Entre musas e doutores: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.

3. Literatura / Artes plásticas

ALBERTI, Leon B. *Da pintura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989.

AMARO, Austen. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Poema lírico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Funalfa, (1925), 2004.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos (1928), 1978.

ARBACH, Jorge (Org.). *Macunaíma de Andrade*: Arlindo Daibert. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2000.

ARBEX, Márcia. *Literatura e artes visuais*. (texto disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/LIVROCOLOQSEM7.doc>. - acessado em 21/11/2007).

ARHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BANDEIRA, Manuel (Org.). *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 11-14.

BARBOSA, Pedro. *Metamorfoses do real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

BASBAUM, Ricardo. Acerca de G. X Eu. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER Karl Erik (Org.). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. Prefácio. In: DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Trad. Eloísa Silveira Vieira e Sueli Bueno Silva. Porto Alegre: Paraula, 1995, p. 7-23.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite*. 2. ed. São Paulo : Ática, 1989, p. 51-69.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. Metáfora e regressão em obral de Bunel e Picasso. *Revistausp*, n. 16. dez./1992 – fev./1993, p. 76-88.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. (Coord.) *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparativismo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.

COSTA LIMA, Luiz. A explosão das sombras: mimesis entre os gregos. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *A arte entre o engano e a reflexão*. Texto disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_8_1.htm, acessado em 08/12/2006.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 1993.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1995.

DELEUZE, Giles. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense Universitária, 2006.

DERRIDA, Jacques & BERGSTEIN, Lena. Trad. Geraldo Gerson de Souza. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FÉLEBIEN, André. O sonho de Filômato (1683) In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir. geral). *O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005, p.40-59.

FERNANDES, José. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antigüidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.

FERRAZ, Maria Cristina. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume-Rumará, 1999.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Roteiro Lírico de Ouro Preto*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

FRYE, Northrop. Crítica ética: teoria dos símbolos. In: *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 73-129.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: UNESP, 2004.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. DLCV/FFLCH/USP, [s.d.].

_____. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito do século XVII. In: *Para Segismundo Spina*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1995.

_____. *Artistas brasileiros*: Carlos Bracher. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. Traducción y Prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

KIEGER, Murray. El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria. In: MONEGAL, Antonio. *Literatura y Pintura*. Madrid: Lecturas, 2000.

KLEE, Paul. *Teoria del arte moderna*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

_____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KLEIN, Robert. A teoria da expressão figurada nos tratados italianos sobre imprensa- 1555-1612. In: _____. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e Memória*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LAFER, Celso & CAMPOS, Haroldo (Org. e Rev.). 3. ed. *Octavio Paz: signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LESSING, G. E. *Lacooonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paradigma pictórico: o mundo como quadro. In: _____. *A cor elequente*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 121-141.

_____. A pintura de textos essenciais. Vol. 1. In: _____. *O mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004, p.42-50.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Edição crítica): *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

MOTTA, Manoel Barros da. (Org. e sel. de textos). *Michel Foucault*. Estética: Literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MOURA FILHO, José. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1983, p. 93-124.

NEIVA, Eduardo Jr. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Org.). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Ut pictura poesis: metáfora e visualização em Aristóteles. In: *Principia IX*. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do IEL da UERJ. Rio de Janeiro, UERJ, 2002 a, p.88-96.

_____. Ut pictura poesis: o paradigma pictural nos diálogos platônicos. In: CHIARA, Ana Cristina (Org.). *Forçando os limites do texto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002 b, p.11-24.

_____. *Ut pictura poesis: do ato de batismo à fortuna do nome*. Texto digitado, [s.d.].

_____. A retórica da imagem: sobre as leituras seiscentistas de Aristóteles. IN: *X Congresso Internacional da Abralic*. Texto disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp4.htm>, acessado em 19/12/2006.

_____. Antonio Vieira, cratiliano? Texto disponível em <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/01.htm>, acessado em 26/08/2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: USP/Cultrix, 1982.

PLATÃO: *A República*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SANTIAGO, Silviano (Supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. *Em uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

READ, Herbert. *O sentido da arte*. 4. ed. Trad. E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1978.

_____. *Uma história da pintura moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIFFATERRE, Michel. L'illusion d'ekphrasis. In MATHIEU-CASTELLANI, G. *La pensée de l' image: signification et figuration dans le texte e dans le peinture* Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994., p. 211-227.

ROBILLARD, Valerie & JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998.

SANTAELLA, Lucilia. Palavras, imagens e enigmas. *Revistausp*, n. 16, dez./ 1992 – fev./1993 p. 37-51.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Regimes representativos da modernidade*. Texto disponível em http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu_n2_Schollhammer.pdf, acessado em 18/12/2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*. Niterói: EDUFF, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. As duas estruturas da linguagem literária, In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Org.). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

VALE, Vanda Arantes do. Aulas sobre História da Arte, ministradas à pesquisadora, no Departamento de História da UFJF, no período de agosto a outubro de 2008.

WELLECK, René & WARREN, Austin. *Teoría literaria*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Românica Hispânica/Editorial Gredos, S. A.,1996.

WILLEMART, Philippe. As múltiplas funções da imagem no manuscrito. *Revistausp*, n. 16, dez./ 1992 – fev./1993 p. 19-23.

ZUCCARO, Federico. Idéia dos pintores, escultores e arquitetos (1607). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *O mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 42-50.

4. Outras obras consultadas:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra\.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *A Câmara clara*. 3. ed. Trad. Júlio Castanõn de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Contemporânea, 2005.

Cambridge International. *Dictionary of English*. Cambridge University Press, 1995.

CARVALHO, Olívio da Costa. *Dicionário de Francês-Português*. Porto: Porto Editora,1996.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva,1988.

ESTEVES, Albino. *Álbum do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP, 1992.

NOVÍSSIMO DICIONÁRIO LATINO-PORTUGUÊS. 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

VARELLA, Drauzio. *Por um fio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sites:

Endereços eletrônicos com informações sobre alguns dos artistas plásticos citados por Pedro Nava:

<http://www.pintoresfamosos.com.br/?pg=rembrandt>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/seurat/>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet

http://pt.wikipedia.org/wiki/Giorgio_de_Chirico

http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/toulouse_lautrec_o_artista_dos_cabares.html

http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli

<http://www.google.com.br>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD

http://pt.wikipedia.org/wiki/Fra_Angelico

http://pt.wikipedia.org/wiki/Spinello_Aretino

<http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm2000/icm33/Leonardo.htm>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernand_L%C3%A9ger

http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet

http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac

<http://www.discoverfrance.net/France/Art/Bonnard/Bonnard.shtml>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Amedeo_Modigliani

Filмотeca:

SABINO, Fernando. (Produção e Direção). Em tempo de Nava. *Filmes sobre grandes escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Filmes Ltda, s.d.

TERRA, Eliane & HOLANDA, Karla (Direção e Roteiro) *Pedro Nava: 100, 200, 300 anos*. Rio de Janeiro: NTSC, 1994.