

Texto, imagem e suas iluminações recíprocas

Michael Korfmann/Vitor Schneider/Fernanda Cavagnoli

This article parts from an interdisciplinary point of view. Its main interest lies in the rich and complex interaction between the literary text and the image. These relations are understood as a “reciprocal illumination between the arts”, according to a publication of Oskar Walzel (Berlin, 1917). It will first investigate two historical landmarks in relation to literature and the image: first, the social differentiation around 1800 and its imposition of a purely textual literature and second, the avant-garde with its intense interaction between the various forms of artistic communication. The paper will then approach two contemporary examples of novels which combine visual and textual material.

Keywords: Walzel; literature; image; social differentiation; avant-garde.

1 Introdução

As inter-relações entre o texto literário e outras formas artísticas têm uma longa tradição e evidentemente não se restringem apenas à relação entre texto e imagem. Um exemplo clássico encontra-se no Romantismo, aqui relacionado ao texto literário e à música como parentesco estético. Novalis, ao enfatizar o caráter musical da linguagem: “Nossa linguagem – no início era muito mais musical e agora se tornou prosaica, se desmusicalizou; ela precisa novamente tornar-se canto”,¹ aponta aqui para a concepção romântica de uma unidade inicial de música e linguagem, posteriormente desenvolvendo-se em diferentes direções e dois sistemas de signos. Referente ao nosso tópico, a relação entre texto e imagem, poderíamos concebê-la como “infinita”², caso levássemos em conta tais relações como resultado de observações a partir de uma terceira instância, de uma inspiração mútua ou como motivo artístico. Mas gostaríamos de nos restringir a uma questão específica: a integração explícita do elemento textual com o elemento visual.



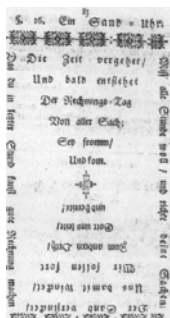
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS; Brasil. Fax: 0055 51 3308 7303; Tel: 0055 51 3308 6696; e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

A combinação de texto e imagem como dois elementos complementares fazia parte integral dos manuscritos da Idade Média. Conforme Wandhoff, a relação entre imagens “extramentais” (as pinturas) e “intramentais” (textuais na tradição da ekphrasis) contribui para o surgimento de uma ilusão mais dinâmica do “ver” e “agir”.³ Mesmo após a invenção da imprensa por Gutenberg por volta de 1450, esta tradição continuava, substituindo as imagens coloridas pintadas a mão agora por gravuras em preto em branco.



Os dois exemplos acima são ilustrações do romance *O Lavrador da Boêmia* de Johann Teple, um primeiro na sua versão como manuscrito (por volta de 1400) e posterior, como livro impresso (1460).

Na literatura do barroco, a combinação entre texto e imagem encontra-se em diversas formas, seja em poesia visual (no exemplo, o relógio de areia simbolizando a passagem do tempo)



ou no emblema



que consiste tradicionalmente de três partes: a imagem ou *pictura* (também chamado de *Icon*, *Imago* ou símbolo). Acima deste, encontra-se normalmente um curto título chamado *Inscriptio*, indicando um postulado ou título do apresentado visualmente. Embaixo da imagem, localiza-se o *subscriptio*, que explica e interpreta a imagem e conclui uma sabedoria, uma regra comportamental, freqüentemente em forma de uma 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 esta 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, deixando certa contingência. Também obras barrocas narrativas de grande repercussão incluíram tradicionalmente imagens, como, por exemplo, *O navio dos tolos* (1494) de Sebastian Brant que contava com 114 ilustrações, parcilmente atribuídas ao jovem Albrecht Dürer.



Toda essa longa tradição integrativa de texto e imagem, como também a tradição da poesia oral e cantada, se desfaz basicamente no século XVIII, ou seja, junto 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” (denominação na Alemanha para os estudos literários), consolidadas no início do século XIX. Estas, bem como os estudos comparatistas tradicionais do século XIX, limitavam-se a uma exegese textual, seja referente a obras contemporâneas ou antigas, reduzindo assim a longa tradição da poesia cantada ou recitada, a encenação viva de palco, bem como a inserção da pintura como parte integral dos manuscritos da Idade Média ou a xilografia dos panfletos a partir da imprensa de Gutenberg, por volta de 1450, a um mero objeto textual.

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. Pretende-se, neste artigo, rever os motivos para a diferenciação entre arte textual e arte visual de Lessing, e, partir desta discussão, abordar a vanguarda no início do século XX como movimento de reintegração medial. Na última parte, apresentamos duas obras contemporâneas que, no medium tradicional do livro, inserem elementos visuais como fotografia ou desenhos em suas publicações. Trata-se de *Prosa do observatorio* (1972) de Julio Cortázar e *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer.

Numa publicação de quase um século atrás, Oskar Walzel⁴ usou o termo “iluminação recíproca entre as artes” (1917) para analisar relações entre texto e pintura em nível teórico. Nas últimas décadas, conceitos comparatistas como “intermedialidade”, “transmedialidade”, “hibridização” ou “contaminação de discursos” objetivam desfazer ou “transgredir” a divisão tradicional, iniciada por volta de 1800 com a institucionalização das “ciências literárias” (denominação na Alemanha dos estudos literários) como estudos estritamente textuais, e outras formas artísticas como música, pintura, fotografia ou o filme. Outras vertentes não delimitam 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 para tal ponto de vista, aqui referente 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 1992.⁵ Aqui, o autor atribui às imagens o poder de constituir uma “common culture” (p. 1) e consta que “the problem of the twenty-first century is the problem of the image” (p. 2). A importância crescente da imagem também é tema de um extenso projeto internacional e interdisciplinar da Universidade de Basileia, Suíça, com o título *Iconic Criticism – Poder e significados das imagens*⁶ que objetiva, frente à revolução digital e, conseqüentemente, ao uso crescente de imagens, uma comunicação universal e, como instrumento de conhecimento, tradicionalmente ligada ao texto e à linguagem, fazer jus à presença visual global e analisar essa tendência tanto para ciências exatas como as humanas e artísticas. Frente à imposição dos media digitais e à crescente dominação visual em diversos campos sociais, tais concepções, que vêem uma perda da importância da escrita perante a imagem, têm sua justificativa. Mas o que interessa a este trabalho como investigação situada numa área específica, os estudos das literaturas estrangeiras modernas, não é tanto avaliar um provável *shift* cultural em direção ao visível, mas, sobretudo, as diversas e ambíguas relações entre o texto literário e a imagem como fenômeno estético, ou seja, suas iluminações recíprocas dentro do sistema da arte como um dos campos funcionais da sociedade moderna. Consideramos estas relações como variadas, diversas e complexas, mas também estimulantes e frutíferas, tanto em relação às próprias obras artísticas como ao discurso crítico-teórico.

Como nosso artigo pretende focalizar certos exemplos e aspectos das relações da literatura com a imagem, ou seja, com uma outra materialidade da expressão artística num campo específico das diversas comunicações sociais e não visa a apresentar tendências globais ou culturais, optamos manter o conceito da “iluminação recíproca entre as artes” como ponto de partida. Ele implicitamente aponta para a idéia de uma área autônoma da arte na sociedade moderna, na qual a literatura se constitui e se desenvolve freqüentemente na inspiração, mas também no distanciamento, junto a outras formas artísticas.

2 Diferenciação social e as fronteiras entre texto e imagem

Falamos que, por volta de 1800, a literatura torna-se exclusivamente textual acompanhando o processo de diferenciação social. A mesma focalização no elemento textual na área literária, simbolizado pela imposição do romance como forma destacada, acontece nas “ciências literárias” (denominação na Alemanha para os estudos literários acadêmicos), consolidadas no início do século XIX. Essas, bem como os estudos comparatistas tradicionais do século XIX, limitavam-se a uma exegese textual, seja referente a obras contemporâneas ou antigas, reduzindo assim a longa tradição da poesia cantada ou recitada, a encenação viva de palco, bem como a inserção da pintura como parte integral dos manuscritos da Idade Média ou a xilografia dos panfletos a partir da imprensa de Gutenberg, por volta de 1450, a um mero objeto textual. Para a citada textualização do conhecimento e da comunicação social por volta de 1800, a figura de Fausto do Goethe poderia ser paradigmática: cansado e desesperado com o conhecimento e a experiência vindos de textos sem vida, embarca numa viagem temporal fantasmagórica e sensual como contrapartida ao emergente e burocrático “sistema de registro”⁷ das escrituras.

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 no que diz respeito às particularidades de texto e imagem no início da modernidade. Não precisamos aqui discutir a inadequabilidade de sua diferenciação, que já foi tema de inúmeras críticas,⁸ mas é preciso lembrar que suas reflexões nascem de seu desconforto como uma crítica de arte que, partindo 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 através de Plutarco, a Simônides de Ceos ou a famosa frase *ut pictura poesis* da *Ars poética* de Horácio. Usou-se de tais constatações fora de seus contextos para reclamar uma essência compartilhada entre ambos e citavam-se tais afirmações para justificar regras, normas e tarefas miméticas para todo campo artístico, tanto para o texto literário bem como para a pintura. E neste fato consiste justamente 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, bizarro e repugnante já que esse seria apenas um momento na seqüência temporal típico da arte em forma textual; enquanto uma imagem repugnante, presente numa forma artística espacial, permanece permanentemente repugnante e assim não seria aceitável. 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.

Partimos da diferenciação social por volta de 1800 e, com isso, da formação de um campo literário autônomo como parte da sociedade moderna organizada em diversos sistemas funcionais com suas respectivas comunicações específicas.⁹ Nesta concepção, usamos o termo pré-moderno para a sociedade estratificada, em que a literatura e arte em geral ocupam uma função representativa e se situam em paradigmas normativos vindos de instâncias externas. Pressupõe-se uma comparabilidade básica (pelo menos referente a seu modo funcional representativo) entre texto e imagem simbolizados, sobretudo, na expressão de *Horácio ut pictura poesis*. “Tanto os representantes da renascença italiana como também, a seguir, o classicismo francês estavam convencidos da comparabilidade básica de literatura e artes plásticas”.¹⁰ A diferenciação social e a conseqüente redefinição do campo artístico, como encontramos, por exemplo, na obra transitória *Laocoonte* de Lessing, levem então a 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.”¹¹ Consideramos a comparabilidade de texto e imagem e, com isso, a negação de uma qualidade específica para a forma textual, ou seja, para a própria materialidade comunicativa da literatura enquanto “encenação textual” como ponto de partida para entender o texto de Lessing. A concepção da *ut pictura poesis*, como referência incontestável por muitos séculos, era 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, utiliza-se do elemento lingüístico apenas como meio. Por isso, Hegel pode chegar a uma concepção da literatura despreocupada com suas formas mediais específicas ou com 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 seu ressoar.”¹² Esta interdependência entre 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. Esse cede para uma configuração social e comunicativa marcada pelo multiperspectivismo dos sistemas sociais da modernidade 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 providente se desvia dessa objetividade para seu interior e a repele para longe de si. Esse é o nosso tempo. [...] A forma da arte renunciou a ser a necessidade mais elevada do espírito.¹³

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 ou adiciona objetos extras ao mundo, mas, formulado de uma maneira geral, reflete a constituição e formatação de campos de sentido como processo contingente e reintroduz o fundo potencial do qual emergem – através de diferenciações e seleções – estruturas de sentido em suas enunciações textuais. Conseqüentemente, não há uma idealidade independente das vivências e comunicações fictícias a ser representada pelo *ut pictura poesis*. Assim, podemos ver o texto de Lessing neste quadro da liberação das antigas regras para as artes em geral e do abandono do consenso de uma representabilidade do mundo através da constituição de uma materialidade própria da comunicação literária autônoma. Isso não implica necessariamente estar de acordo com os critérios para a diferenciação entre texto e imagem propostos pelo autor. O meio ou a essência da literatura, no entender de Lessing, é linear, progressivo no tempo e, na sua progressão veloz, conseguiria, num movimento dialético, deixar esquecer sua própria materialidade em direção a uma ilusão ficcional mais perfeita. No outro lado, a pintura ficaria presa ao escolher um único momento no tempo e ocupando-se de sua representação no espaço. O poeta, ao contrário, “quer tornar vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, de suas palavras.”¹⁴ A pintura é composta de “figuras e cores no espaço”, a literatura, de “tons no tempo”. Assim parece que apenas a literatura é capaz de criar uma ilusão perfeita enquanto a pintura sempre se prende ao objeto externo, arrastando consigo o signo natural do ambiente.

Esta ênfase no textual não significa necessariamente um abandono da imagem como referência implícita na produção literária da época. Podemos pensar aqui, por exemplo, no caso de E.T.A. Hoffmann. Esse se orienta, entre outras, em “peças noturnas” (*pittura di notte*), quadros que designam um estilo que mostra objetos sob uma iluminação noturna ou artificial sem que a cena completa seja iluminada de maneira regular, na meia-luz de Rembrandt ou em artistas como Pieter Brueghel o jovem, Salvator Rosa ou Correggio, como referências visuais a apoiar a construção de ambientes ou atmosferas ambíguas em seus textos. A relação de Goethe com os media visuais também é interessante, sobretudo, com a litografia como invenção marcante para a reprodutibilidade técnica em 1798. Pode-se apontar para diversos paralelos entre as reflexões de Goethe sobre a reprodutibilidade técnica na arte, via litografia, e o famoso ensaio de Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36), aproximadamente um século depois. A constatação de Benjamin de que a “reprodutibilidade técnica da obra de arte libera esta, pela primeira vez na história da humanidade, de sua existência parasita no ritual”¹⁵ e que técnica transfere a recepção da obra de “um valor culto para um valor de exposição” (p.482) corresponde às reflexões de Goethe e seus “Weimarische Kunstfreunde” em *Ueber Kunst und Althertum* ou na *Neu-deutsche religions-patriotische Kunst*. Goethe argumenta contra a intencionada re-sacralização da arte de românticos como Novalis ou Wackenroder e se posiciona a favor das novas técnicas reprodutivas e sua disponibilização rápida de cenas, obras ou paisagens, mesmo na base da cópia, para um público maior, já que “não é sempre necessário, que o verdadeiro se incorpore; já é suficiente se ele pare mental e espiritualmente

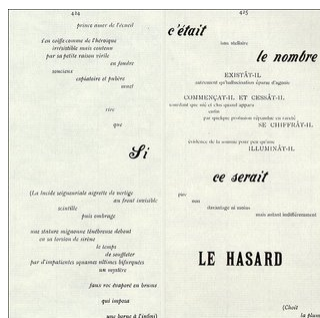
[...] como um som de um sino gentilmente pelos ares.”¹⁶ Dito de outra maneira, mesmo não sendo presente de forma direta, a imagem continua contribuindo para a reflexão poética através de sua ressonância mental nos respectivos envolvidos.

Assim, o romantismo como um todo, tratado aqui, sobretudo em relação à Alemanha, se define também através da relação indireta com o visual. Podemos mencionar aqui apenas certos aparelhos óticos referenciais como a câmera obscura, a lanterna mágica, ou as encenações fantasmagóricas, bem como na rejeição das imagens ‘claras’ e focalizadas em favor de uma transparência abstrata, como no caso de Novalis ou da referência do concreto, “tocável” e presente em Goethe.¹⁷

Posteriormente, no realismo, a literatura se reconfigura frente aos novos desafios mediais também através da discussão sobre a fotografia como *medium* dominante do século XIX e parâmetro do olhar empírico-científico. Mas isso não significa que se pode partir de uma relação direta de causa-efeito entre imagem e literatura no sentido de que a última tentasse imitar o olhar medial de forma textual; antes de tudo, trata-se de uma discursivização dos media óticos para o campo literário, onde estes assumem a função de um marcador, modalizando e reorganizando a qualidade textual e literária. A imagem exerce um efeito poetológico sobre a concepção do potencial literário, resultando em transferências e adaptações das qualidades visuais para o campo textual, sem que isso tenha conseqüências singulares, automáticas, ou limitadas a uma única forma artística.¹⁸

3. A vanguarda e a medialidade da arte

A autonomia funcional da arte, como um sistema social entre outros, 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 ao ambiente social através da encenação da “ilusão temporária de um ambiente reconhecível” – na arte realista, segundo a definição de Theodor Fontane; 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 em relação à configuração tipográfica da linguagem como também referente aos espaços vazios conseqüentes na sua poesia. A tipografia, até então destinada a apresentar os pensamentos do poeta de forma plena, agora ganha a tarefa de apoiar visualmente certas qualidades do texto e assim ganha valor poético. Com isso, 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-espaço-visual, junto com a sonoridade musical da linguagem, inicia 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 e realizam 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.”¹⁹

Com isso, a literatura reflete mais radicalmente sua qualidade como medium textual em relação a sua qualidade sonora e gráfica. Se esta tendência para o ótico da escrita está de certa forma implícita em sua condição como medium gráfico por natureza e não significa uma ruptura radical com tradições já existentes, o mesmo não vale para a inserção de elementos textuais na pintura, sendo esta 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 opifice” 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, pela primeira vez, não como comentário ou título aditivo ao ótico, mas como componente participativo do quadro, não tematizando assim nenhum objeto externo, mas sobretudo 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. Assim 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.”²⁰ Faust chamou estes processos “a lingualização das imagens e a visualização do texto.”²¹ 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 através de “entrecruzamentos nas colagens ou montagens.”²²

Partimos da concepção teórica de que as obras vanguardistas não expressam uma convicção ideológica definida e nem apresentam um objetivo único. Sua tendência de rejeitar a “obra orgânica” em favor de composições que enfatizam o material artístico como letras, cores, imagens e sons – e assim revelam 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), destacando-se como resposta a um ambiente sentido como inconcebível na sua totalidade e marcado pela aceleração dos estímulos, movimentos e aparências. Isso, logicamente, leva a uma interação maior entre as diversas formas da arte como texto, letra, imagem e som.

A 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.²³

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, através de 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 e, vindo da experiência urbana, a tentativa de uma interação estética dos elementos predominantes desta, 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”,²⁴ tornam-se fundamentais para a arte de vanguarda e suas obras de múltipla materialidade. A literatura como arte puramente textual é colocada em questão e a pintura e o filme “impulsionaram uma explosão dos limites que convenções sociais e teorias de arte e as disciplinas científicas dedicadas a cada forma artística consolidaram durante o século XIX.”²⁵ Letras, palavras e textos tecidos em quadros, a onomatopéia dos dadaístas, músicos-pintores como Arnold Schönberg ou o filme que precisava inicialmente da escrita e da música para a apresentação de suas imagens seqüenciais (e posteriormente integrou música, sons e linguagem), são evidências desta intensa colaboração entre as diversas formas artísticas. Podemos ainda citar multi-artistas como Man Ray ou Kandinsky (pintor, escritor de poesia e de peças teatrais) e os diversos grupos que reuniram escritores, músicos e pintores como *Die Brücke* ou *Der Blaue Reiter*, modificando e reconfigurando as delimitações entre as artes.

Este fluxo traz consigo dois pólos referenciais a respeito da qualidade artística: o concreto e o abstrato. Encontramos ambos na literatura, música, pintura, fotografia e no medium fílmico no período em questão. O que a primeira vista parece ser duas posições contrárias e inconciliáveis – o concreto como tendência para o real-visível versus o abstrato inidentificável – nem sempre se mostram tão distantes. A redução da linguagem para sua qualidade visual ou sonora na onomatopéia e na poesia DADA, por exemplo, abstraindo da língua sua função gramatical estruturadora, pode ser também compreendida como concretismo, quando se enfatiza a qualidade evocativa concreta das palavras ou letras, sua materialidade sonora e visual, em vez de seu uso comunicativo no cotidiano. A abstração da qualidade útil-prática ou prosaica do medium artístico – seja esta em termos de frases, formas reconhecíveis nas artes visuais ou tonalidades sutis – torna-se, assim, uma revelação da qualidade concreta verdadeira, inerente ao medium em questão. Em nível histórico, um dos casos destacados neste sentido é o do pintor e escritor russo Wassily Kandinsky, conhecido como impulsionador da pintura abstrata, mas também escritor de poesia concreta (*Klänge*, 1913), onde pintura e texto se apresentam num espaço comum mas não sempre em relações de evidências. Kandinsky também escreveu peças de

teatro como *O som amarelo*, de 1912, em que a linguagem cênica e textual serve, sobretudo, para evocar uma sonoridade e visualidade específica, apelando para o conjunto dos sentidos, a sinestesia. Sua obra é caracterizada pela simultaneidade dos gêneros, sua atividade como pintor é acompanhada por produções e pesquisas no campo da música, da poesia, da dança e do teatro.

De uma maneira geral, as vanguardas colcam a literatura como arte puramente textual em questão: 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 sequenciais (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,²⁶ 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.

Resumindo este olhar histórico, pode-se constatar que, apesar das inter-relações permanentes entre a literatura e outras formas artísticas, pelo menos de forma implícita, cristalizam-se historicamente duas fases distintas em relação ao nosso tópico, a literatura e a imagem. Na fase da implantação da sociedade moderna, diferenciada em áreas funcionais com suas respectivas comunicações, nota-se a tendência para uma literatura puramente textual, abandonando uma longa tradição combinatória de elementos textuais e visuais. Nas diversas tentativas de formular e delimitar a nova autonomia da arte por volta de 1800 são, sobretudo, os escritores que preenchem este espaço teórico vazio com reflexões semânticas diversas. Neste contexto de diferenciar a literatura como campo próprio e livre de exigências externas, Lessing reflete sobre a essência textual da literatura e objetiva retirá-la da inserção no princípio da *ut pictura poesis*, ou seja, do consenso de uma representabilidade do ambiente, argumentando a favor de uma especificidade comunicativa literária.

Aproximadamente cem anos mais tarde, a vanguarda explora e expande as delimitações do campo artístico autônomo através de obras que refletem a medialidade de suas constituições. Esta pode se manifestar em formas abstratas de seu respectivo medium que assim se torna o material concreto por excelência, ou na interpenetração de diversas media como texto, imagem ou som, resultando assim em uma iconização da linguagem e uma lingualização da imagem. Tais obras verbivisuais exigem paralelamente leitura e observação, criando um contexto amplo que precisa do receptor para produzir conteúdos ou significados, constituindo assim a tendência para uma arte mais mental do que visual, característica de boa parte da produção das artes plásticas contemporânea. Referente ao romance, numerosos romances do pós-guerra usam *family snaps* como ponto de partida para suas

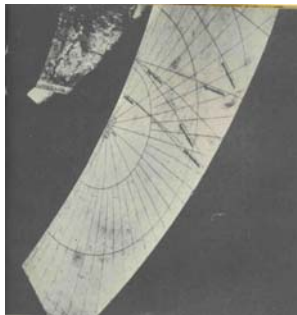
reflexões literárias como Günter Grass em *Die Blechtrommel* (1959), Christa Wolf em *Kindheitsmuster* (1976), Thomas Bernhard em *Auslöschung* (1986) ou Peter Schneider em *Vati* (1987). Mas a combinação concreta de matéria fotográfica e textual é encontrada apenas em poucas publicações contemporâneas. Podemos citar aqui os livros de W.G. Sebald, desde seu *Elementargedicht. Nach der Natur* (1988) até sua última obra, *Austerlitz* (2001), *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer ou certas publicações de Julio Cortázar. Analisamos a seguir dois exemplos concretos do uso desta combinação textual-visual, primeiro *Prosa do observatorio* (1972) de Cortázar e depois o já citado romance *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer.

4 Prosa del Observatorio – Julio Cortázar

A obra *Prosa do Observatório* pode ser agrupada junto a uma série de outros livros nos quais o autor utiliza recursos tipográficos como parte estrutural do significado literário. Em entrevista a Evelyn Picon Garfield,²⁷ Cortázar revela que se tivesse meios de imprimir seus próprios livros, teria se dedicado mais intensamente a produzir obras com uma diagramação diferenciada, utilizando a técnica vanguardista da colagem. Mesmo sem acesso aos meios gráficos, Cortázar é responsável por uma obra que subverte a estrutura do livro enquanto objeto.

Seguindo essa proposta artística podem ser citadas algumas obras nas quais o escritor insere modificações na diagramação como elemento construtor de estranhamento e de significado. Seria esse o caso de *Rayuela* (1963), que ao apresentar um tablero de dirección convida ao leitor a construir sua própria sequência narrativa combinando os capítulos de acordo com sua intuição. Dentro de *Rayuela*, o capítulo 34, texto que contém duas narrativas distintas que dividem o mesmo espaço, uma ocupando as linhas pares e outra as linhas ímpares. Artifício semelhante é encontrado em *Todos os Fogos o Fogo* (1966), nesse conto duas histórias separadas cronologicamente se misturam num entrecruzamento de parágrafos. Em *O Livro de Manuel* (1973) são inseridos recortes de jornais em diferentes idiomas que ordenam e criam a narrativa. Em *Último Round* (1969) e *Volta ao dia em oitenta mundo* (1967), publicados em forma de livro-almanaque, o autor combina texto de diferentes gêneros com fotografias, desenhos, frases copiadas das paredes de Paris e reproduções de obras de arte. *Prosa do Observatório* combina texto e 33 fotografias tiradas pelo próprio autor que aparecem agrupadas de modo que a leitura seja interrompida treze vezes pela apresentação das imagens.

Mesmo tendo sido feitas no local onde se passa a ação de um dos eixos narrativos do texto, o observatório astronômico do sultão Jai Singh, as fotografias de *Prosa do Observatório* não conferem traços realistas à maioria das imagens devido ao o ângulo, ao foco e ao enquadramento utilizados pelo fotógrafo.



A fotografia acima, por exemplo, não possui uma definição clara que permita ao espectador distinguir objetos, nem formas e nem mesmo a forma sensível espacial. A imagem capturada pela câmara do fotógrafo parece não ser coisa real, algo que exista de forma empírica. O que a fotografia sugere é uma quantidade indefinida de impressões sobre algo que sim está no mundo, já que a imagem deriva de uma fotografia, mas nosso olhar, acostumado com uma ordenação monótona e reducionista, não aceita estar presente no universo.

Essa sequência de imagens abstratas e intrigantes que interrompem o fluxo literário induz o leitor a uma reflexão acerca da natureza de tais fotos. As imagens que estão ali presentes são fruto de uma observação in loco, de uma captura da realidade de forma direta e mecânica, mas o que temos diante dos olhos não revela a realidade por inteiro, ao contrário, oculta-a. O observatório astronômico, local de observações científicas e precisas, é distorcido de tal forma que o espectador se percebe perdido em um labirinto de imagens indefinidas. O que se cria, portanto, é o questionamento acerca da capacidade humana de acessar a realidade e de representá-la. Retomando questões da epistemologia, Cortázar levanta o dilema das impossibilidades de se conhecer as coisas em si, e de o entendimento humano estar preso a fenômenos, ao universo das aparências sensíveis.

Essas figurações fotográficas de inúmeras aparências sensíveis pouco esclarecem a realidade capturada pela lente do artista, mas criam, juntamente ao texto, um diálogo implícito e frutífero. O texto de *Prosa do Observatório* não contém referências diretas às fotografias que o acompanham, mas uma leitura sensível ao conteúdo e à forma das duas artes pode-se estabelecer um diálogo interessante. Cortázar lida com o tema da busca nesse fluxo verbal de crítica metalingüística e meta-literária. Segundo o crítico Arrigucci,²⁸ a literatura de Cortázar pode ser lida como uma obra persecutória, que narra as aventuras e desventuras do homem moderno buscando sentidos num universo absurdo, assim como as andanças artísticas da busca por novas formas de expressão que não sejam meras evasões da realidade. Centrado nesse tema da busca, Cortázar recria de forma diluída e fragmentada o mito grego de Acteon e Diana. Segundo a mitologia greco-latina Acteon, exímio caçador, ao penetrar na floresta junto com seus cães de caça depara-se com a deusa Diana banhando-se nua em uma fonte na companhia de ninfas. Diana, que preservava seu corpo dos homens, lança um feitiço sobre Acteon, e esse é transformado em um cervo. De caçador experiente, Acteon passa a ser a caça e é

devorado pelos seus próprios cães. Essa peripécia de Acteon é retomada pela leitura renascentista que o concebe como metáfora do homem enquanto cientista ou filósofo que, em busca da verdade, embrenha por caminhos obscuros e desconhecidos e encontra a verdade, bela e intacta, como a deusa virgem. Esse contato com a verdade produz uma metamorfose destruidora, na qual o homem abandona sua natureza sensível para entregar-se ao conhecimento pleno.

Em *Prosa do Observatório*, dialogam com esse mito emblemático acerca dos embates do conhecimento humano duas linhas narrativas que se entrecruzam em diversos momentos. Em um determinado eixo são narrados os esforços de um grupo de autoridades científicas que tenta compreender o ciclo vital de uma curiosa espécie de enguia. Os pesquisadores debruçam-se em conceitos, nomenclaturas e classificações que abarquem a infinidade de processos biológicos pelos quais passam os estranhos peixes. Ao mesmo tempo em que se empenham em vão em congelar as enguias sob categorias científicas, esse grupo de pesquisadores ignora fatos que tornam essa espécie de enguias seres bastante curiosos como sua percepção nietzschiana da vida como um ciclo migratório de eterno retorno, a figura do anel de Møebius que formam ao percorrer a superfície terrestre, e as constantes ameaças de que as enguias em conjunto formem uma Píton, animal da mitologia grega, que, semelhante aos cães de Acteon, os engoliria.

Noutro eixo narrativo, que retoma a questão de busca e compreensão da realidade, são encenados os esforços de um sultão Jai Singh, que, depois de inúmeras guerras dedica-se a busca da sabedoria e ordena a construção de um observatório de mármore, no qual se espera ler nas estrelas o destino de seu império. No entanto, o olhar do sultão dirigido às estrelas não o leva a conhecimento algum. O empenho cartesiano do sultão, assim como o dos cientistas, não é suficiente para a compreensão da realidade, do mundo empírico, seja ele representado por um pequeno animal, ou pelos astros de um espaço infinito. Enquanto o homem do renascimento encara a destruição física de Acteon como uma passagem para o saber pleno, Cortázar enxerga a destruição da natureza humana numa busca sem fim e até mesmo inútil. Para Cortázar, os cientistas e o sultão são homens cegos de sua incapacidade de atingir uma sabedoria plena e encarnam uma ignorância patética. Pode-se dizer que em *Prosa do Observatório*, Cortázar compõe e recompõe versos em cima de um leitmotiv expresso em uma frase de Heráclito, filósofo baste caro ao autor e bastante citado por ele – *A verdade ama ocultar-se*.

Assim como os cientistas e o sultão que procuram a ordem e as causas dos eventos no mundo, o leitor busca na imagem do observatório astronômico como coisa real, mas se depara com a imagem do observatório apenas como aparência, como abstração, combinação de linhas e manchas indefinidas. Esse aspecto abstrato da fotografia causado tanto pela técnica do fotógrafo quanto na revelação tardia de um negativo de má qualidade confere uma qualidade diferenciada das demais fotografias que funcionam como retratos fiéis de coisas empíricas. As relações entre texto e imagem fotográfica são feitas às luzes do ensaio teórico de Cortázar intitulado *Para uma poética* (1954).²⁹ Neste ensaio, o jovem autor analisa o fenômeno da poesia como forma de entendimento do mundo, diametralmente oposta à análise científica. Assim como em *Prosa do Observatório*, em sua obra teórica o autor coloca em confronto ciência e poesia como duas formas de compreender a realidade, sendo a primeira um posicionamento artificial e reducionista. Buscando argumentos na crítica da arte de Gaëtan Picon e na antropologia de Lévy-Bruhl, Cortázar define a analogia como essência do fazer poético. A analogia é para o autor a capacidade

humana de estabelecer relações a partir de uma lógica sentimental, inerente ao ser humano, e não desde uma lógica formalista que deve ser adquirida após anos de educação. Essa concepção da analogia como forma humana de entendimento baseada na percepção sensível e na intuição permeia toda sua produção artística. Para Cortázar a realidade é algo que se deve ser desvendado de acordo com o pensamento analógico, já que este é natural ao homem, diferente das leis da lógica formal que são frutos de um racionalismo artificial.

Esse processo poético e até mesmo metafísico permeia a leitura de sua obra. Em *Prosa do Observatório* 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. *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. A leitura de *Prosa do Observatório*, assim como toda a obra de Cortázar, exige um leitor ativo, e não um lector hembra que se sujeite às ordens de uma literatura simplista. As fotografias, ao mesmo tempo em que interrompem o discurso poético, junto com o texto compõem um jogo poético que impele o leitor a construir analogias. Conforme aponta o crítico Aguillar, as fotografias são como instantes dinamizados que exigem ser completos pelo olhar inteligente do espectador, de modo que sem a colaboração sensível da leitura, fotos e textos são uma estrutura agressiva e sem sentido. Texto e imagem são aproximados em uma única obra em planos de significado como em significante. Ambas as formas artísticas, mesmo que presas a medialidades distintas, expressam o dilema que se estabelece entre o conhecimento da realidade e a inacessibilidade a essa de forma plena. No plano da construção do significante, nota-se que escritor e fotógrafo operam suas matérias de forma semelhante, conforme aponta a crítica Susan Sontag: “Ambas implicam descontinuidade, formas desarticuladas e unidades compensatórias: pois ambos arrancam as coisas de seu contexto (para observá-las com olhos novos) e as reúnem de modo elíptico, de acordo com as exigências imperiosas da subjetividade”.³⁰

A semelhança no plano dos significantes das duas formas artísticas apontadas por Sontag permeia *Prosa do Observatório*. A busca de materiais referenciais no cotidiano ordinário – pesquisas científicas reportadas em jornais, conhecimento enciclopédico, fotografias de viagens –, ao serem observados pelo olhar crítico e quase inquisidor, coloca em cheque nossa percepção cotidiana e bem acomodada da realidade. Esse olhar crítico confere a estranheza necessária para a criação artística, e o banal torna-se fantástico. Para a fotografia moderna todo material torna-se interessante, bastam os recursos próprios de um olhar dedicado que lhe confira um enquadramento e foco adequados; o mesmo ocorre para um autor como Cortázar que ao retirar um anúncio de jornal, ou mesmo ao analisar uma simples escada, recria nossa percepção do usual e confere ao ordinário o dilema da dúvida em formato de uma arte múltipla e interativa.

5 *Extremely Loud and Incredibly Close* – Jonathan Safran Foer

Extremely Loud and Incredibly Close (*Extremamente Alto e Incrivelmente Perto*), publicado pela primeira vez em 2005, é o segundo livro do autor norte-americano Jonathan Safran Foer (1977) e único de sua obra que contém fotografias. Um dos primeiros romances a tratar sobre o atentado de 11 de Setembro de 2001, tem como imagem central uma fotografia captada durante o 11/9, por Lyle Owerko, que mostra um homem caindo do *World Trade Center* (um dos “jumpers”, como ficaram conhecidas essas pessoas anônimas). Essa fotografia, por sua vez, é baseada na famosa fotografia de Richard Drew, conhecida como *The Falling Man*, que retrata um homem nas mesmas circunstâncias, mas que deu origem a várias discussões e polêmicas devido a seu caráter chocante. O título também é um ponto importante, já que a questão da identidade desconhecida do homem da foto remete a uma das questões centrais da obra a ser analisada – a tentativa de descoberta ou a busca da reconstrução, que se encontra na obra em formas visuais e áreas diversas.



Sobre o uso dessa imagem em particular e o impacto causado por ela, Foer comenta: “I think it’s very dangerous to avoid looking at war, at violence. So I really wanted to explicitly look at those things in this book, not only through the writing, which I tried to make as visual and direct as I could, but also through these images.”³¹ A repercussão em torno da fotografia de Richard Drew originou diversos relatos, dentre os mais notáveis a história escrita por Tom Junod em 2003 para a revista *Esquire*, de mesmo título da foto, *The Falling Man*;³² o documentário *9/11: The Falling Man*,³³ dirigido por Henry Singer e lançado em 2006; e ainda um romance escrito por Don DeLillo em 2007, *Falling Man*,³⁴ publicado primeiramente em forma de conto com o título *Still Life*³⁵ na revista *The New Yorker*, no mesmo ano. A história elaborada por Junod aborda principalmente a questão da figura não identificada do *Falling Man*, que aparentemente era um mistério inconcebível para a população nova-iorquina e que deveria ser revelado. *The Fallin Man* serviu de base ao documentário lançado três anos depois, que, portanto, ainda prestou grande atenção no mistério da identidade do homem, mostrando inclusive entrevistas com os possíveis parentes do *Falling Man*. O romance de Don DeLillo, que trata sobre um sobrevivente do ataque de 11/9 e as mudanças que ocorreram na sua vida devido a essa experiência, mostra a imagem do *Falling Man* através de uma encenação

dentro do livro – um artista conhecido pelo mesmo nome da fotografia representa a imagem em várias partes da cidade, suspenso em uma corda de cabeça para baixo. Em meio a tais relatos, Foer, também influenciado pela polêmica fotografia, segue essa linha do desconhecido e do impacto deixado pela tragédia na vida das pessoas, tendo como núcleo o conflito do filho que perde o pai e o imagina na imagem do *Falling Man*.

O protagonista do romance de Foer é um menino de 9 anos chamado Oskar, o que inclusive poderíamos relacionar com outra criança chamada Oskar, protagonista de *O Tambor* (1959) de Günter Grass.¹ Assim como o livro de Foer, *O Tambor* também é composto das memórias do menino Oskar, que parte da descrição de um álbum de fotografias e, além do nome, os personagens possuem outra característica em comum – enquanto o Oskar de Grass toca tambor, o de Foer toca pandeiro. Evidencia-se hoje que a escolha do nome Oskar foi realmente uma homenagem de Foer ao escritor alemão.³⁶

Passando à análise da obra, temos o fato inicial de que o personagem perde seu pai na tragédia e, ao longo do livro, vai em busca de informações que esclareçam as circunstâncias de sua morte, assim como tenta reconstruir a história de seus antepassados. É por isso que, assim, a obra pode ser compreendida como uma tentativa de reconstrução do passado.

Considerando a relação texto e imagem, a referida busca do passado é simbolizada através de diversos recursos visuais inseridos no livro, portanto, os recursos mediais explorados na obra precisam ser vistos dentro desse contexto. A começar pela 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. Além disso, temos o fato de que o ponto de partida do personagem na busca do pai é justamente uma chave misteriosa encontrada em seus pertences, o que, evidentemente, seria mais um elemento com o objetivo de desvendar alguma coisa mantida em segredo.



Ainda poderíamos pensar na imagem da fechadura sem chave como símbolo da visão limitada de um observador que tenta ver algo escondido. Isso nos remete à

metáfora de Henry James, conhecida como “*House of Fiction*”³⁷ que pode ser sugerida através da terceira imagem do livro – uma casa com janelas. James representa nessa metáfora a construção da narrativa em formato de uma casa, e a possibilidade de diversos acessos a essa narrativa através das janelas. Através do método que conhecido como *pont-of-viw*, que consiste em escrever do ponto de vista de um personagem, James explora os fenômenos da relatividade da percepção e da observação. A questão da busca, do olhar, da perspectiva e, sobretudo, a questão da memória nesse processo reconstrutivo – que também é construtivo – é, em termos estruturais, o ponto central do livro. O narrador aqui se trata de uma criança que, como criança, tem sua memória muito marcada por imagens tipo *snapshots*, que muitas vezes precisam ser interligadas a outros contextos e situações de sua vida. Sobre esse fenômeno, Foer comenta:

I also think using images makes sense for this particular book. First because the way children see the world is that they sort of take these mental snapshots; they hoard all these images that they remember 20 or 40 years later. And also because September 11 was the most visually documented event in human history. When we think of those events, we remember certain images—planes going into the buildings, people falling, the towers collapsing. That's how we experience it; that's how we remember it. (...) ³⁸

Assim, temos o processo de uma reconstrução particular interligada, por exemplo, à imagem pública do *Falling Man*. Esse processo de reconstrução é evidenciado no livro através do uso de formas medias como fotografias, elementos gráficos, e um flip-book:

5.1 Fotografias

A relação entre texto e imagem não é nada clara. Tanto a imagem pode ilustrar o texto quanto o texto pode partir dela. Às vezes a imagem impulsiona a memória, às vezes ilustra, às vezes é um vago snapshot sem conexão aparente com seu contexto. Temos como exemplos imagens que desempenham papéis associativos em que há uma relação mais direta entre a imagem e o texto – como a imagem de uma mulher que o próprio Oskar fotografa em determinado momento da história e que nos é exposta algumas páginas depois¹; ou ainda imagens que desempenham papéis mais ligados ao fluxo de pensamento, isto é, imagens vinculadas ao contexto da vida do personagem e que podem retratar tanto *snapshots* casuais quanto questões de maior importância. No caso dos snapshots casuais, poderíamos citar a fotografia de uma encenação de Hamlet,³⁹ que remete ao fato de que Oskar está envolvido com uma versão infantil da peça no colégio; quanto às imagens de maior importância contextual, temos como exemplo as diversas figuras de fechaduras, portas e chaves que aparecem ao longo do livro,⁴⁰ fazendo referência mais uma vez à questão da busca. Enfim, seria complicado classificar as fotografias e suas relações com as partes textuais em categorias e funções exatas. O próprio Foer declara utilizá-las de uma maneira mais intuitiva, e não apenas como ilustração do texto, usufruindo assim de maior liberdade, como ele próprio exemplifica: “It's not the case that the images illustrate the text. The text illustrates the images just as much. A good example is

there's that two-page spread of birds. I really wrote that whole section around that image when I found it.”⁴¹

5.2 Elementos gráficos

O livro dispõe de 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 sobrepor a outro até atingir um nível incompreensível de leitura, como se fossem diversas camadas memoriais sobrepostas. Podemos encontrar, portanto, variadas marcas 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 que permanecem obscuras.

Tais inserções mediais podem ser vistas dentro da questão da reconstrução e talvez se exemplifique dentro da maneira em que o livro foi verdadeiramente escrito, isto é, em diversos lugares, como o próprio autor sugere:

A book is a little sculpture," Foer says. "The choice of fonts, the size of the margins, the typography all influence the way the book is read. I consciously wanted to think about that, wanted to have the book really be something you hold in your hands, not just a vehicle for words. So I was involved in every step of the design, right down to how the book is stamped underneath the dust jacket.”⁴²

Dessa maneira, o livro acaba refletindo seu próprio processo construtivo e tematiza sua construção não apenas em palavras, mas através dessas diferentes formas mediais.

5.3 Flip-book

O ponto final do livro, e possivelmente o meio mais claro dentro dessa construção, é o flip-book. Recurso popular na segunda metade do século XIX, feito de fotografias sequenciais em movimento que parecem dar vida, o flip-book em questão retoma a imagem do *Falling Man* do início. Com uma sequência de 15 imagens em que originalmente um homem se joga do World Trade Center, o autor faz a ação tomar um rumo diferente devido à maneira em que as imagens são sequenciadas, isto é, de forma invertida. Dessa forma, tenta recapturar a imagem da pessoa perdida no atentado através do ato de folhear o *Falling Man* no sentido contrário, já que, com as imagens em movimento, há uma tentativa de dar vida, reerguer o homem que caía, assim como o livro, em forma textual, tenta reerguer a família através de lembranças e memórias.

A foto do homem que agora flutua adquire no livro a nova denominação de *Floating Man* e, dessa maneira, Foer termina o livro com uma analogia visual, em imagens, daquilo que o livro como todo objetivava: re-erguer, reconstruir a vida de seu pai, deixando também visível tanto as marcas da construção do livro quanto o papel dos recursos de media textuais e visuais neste processo de reconstrução.

Notas

¹ NOVALIS. *Allgemeines Brouillon* Nr. 245. In: NOVALIS. *Das dichterische Werk; Tagebücher und Briefe*. München: Dtv, 1978, vol. 2, p. 517.

² FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1999, p.38.

³ 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. Aqui: p. 79.

⁴ WÄLZEL, Oskar. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: Reuther und Richard, 1917.

⁵ MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

⁶ Uma descrição online:
http://www.unibas.ch/index.cfm?uuid=8367C667C09F28B634B65A0DB02BDAA7&type=search&show_long=1

⁷ KITTLER, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.

⁸ Ver, por exemplo.: 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.

⁹ KORFMANN, Michael. A literatura moderna como observação de segunda ordem. In: *Pandaemonium Germanicum*, 6. USP, 2003, p. 47-66.

¹⁰ KOHLE, Hurbertus. *Ut Pictura Poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1989, p.1.

¹¹ NEUMANN, Gerhard e ÖHLSCHLÄGER, Claudia. *Inszenierungen in Schrift und Bild*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2004, p. 10.

¹² HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1970, p. 229.

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. *Theorie-Werk-Ausgabe*. Frankfurt am Main: Ullstein, 1970, p.142.

¹⁴ LESSING, G.E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.203.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-89, p.481.

¹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. v. 10, p. 561.

¹⁷ Ver: KORFMANN, Michael. A literatura moderna e a visibilidade: do abstrato e da distorção no romantismo. In: *Revista Letras*. Curitiba, v.70, 2006, p. 33 – 57.

¹⁸ Ver: KORFMANN, Michael. A cultura do livro e o visível. In: *Conexão Letras*. Porto Alegre, v. 1, 2005, p. 111-138.

¹⁹ HEISSENBUETTEL, Helmut. Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: KOPFERMANN,Thomas (org.). *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen: Niemeyer Max Verlag, 1965, p. 21-26. Aqui: p. 24.

²⁰ ARP, Hans. *Unsern tägliches Traum*. Zürich: Arche-Verlag, 1955, p.79.

²¹ 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, p. 9.

²² 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. Aqui: p. 6.

- ²³ SCHEUNEMANN, Dietrich (org.). *European Avant-garde: new perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 2000, p.16.
- ²⁴ BÜRGER, Peter. *Surrealismus*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1982, p.153.
- ²⁵ LÄMMERT, Eberhard e SCHEUNEMANN, Dietrich. *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München: Text und kritik, 1988, p. 10.
- ²⁶ Ver: BOLTER, Jay David. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999. BOLTER, Jay David. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1991.
- ²⁷ AGUILLAR, Enrique López. *Julio Cortázar y la fotografía*. In: La jornada semanal num. 397. México, D.F: UNAM, 2002.
- ²⁸ ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ²⁹ CORTÁZAR, Julio. *Para uma poética*. In CORTÁZAR, Julio. Valise de cronôpio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ³⁰ SONTAG, Susan. *O heroísmo da visão*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 93.
- ³¹ “Up close and personal Jonathan Safran Foer examines violence through a child’s eyes” - Alden Mudge. Retirado de http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html, acessado em 25/10/2008.
- ³² JUNOD, T. *The Falling Man*. Revista Esquire, Nova Iorque, 2003.
- ³³ 9/11: *The Falling Man*. Documentário por Henry Singer. Inglaterra, Channel 4, 16-04-2006.
- ³⁴ DELILLO, D. *Falling Man: a novel*. Editora Scribner, Nova Iorque, 2008.
- ³⁵ DELILLO, D. *Still Life*. Revista The New Yorker, Nova Iorque, 2007.
- ³⁶ GRASS, G. *O Tambor*. Editora Nova Fronteira, RJ, 2006.
- ³⁷ JAMES, H. *The House of Fiction: Essays on the Novel*. Ed. Leon Edel. Londres: Grosset and Dunlap, 1957.
- ³⁸ “Up close and personal Jonathan Safran Foer examines violence through a child’s eyes” - Alden Mudge. Retirado de http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html, acessado em 25/10/2008.
- ³⁸ FOER, J. S. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Editora Penguin Books, Londres, 2006, p. 98.
- ³⁹ P. 55
- ⁴⁰ P. 53 e 155, por exemplo.
- ⁴¹ Extremely Long and Incredibly Detailed – Erik Henriksen’s interview with Jonathan Safran Foer. 27-09-2006. Retirado de www.authortrek.com/jonathan_safran_foer_page.html, acessado em 10/07/2008.
- ⁴² “Up close and personal Jonathan Safran Foer examines violence through a child’s eyes” - Alden Mudge. Retirado de http://www.bookpage.com/0504bp/jonathan_safran_foer.html, acessado em 25/10/2008.