



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais**

**KARINE LYRA CORRÊA DE CASTRO**

**Um texto saturado de imagens: literatura e pintura no  
romance *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk**

**Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa**

**Brasília**

**2018**

Castro, Karine Lyra Corrêa de

Título: “Um texto saturado de imagens: literatura e pintura no romance *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk” / Karine Lyra Corrêa de Castro – Brasília, 2018. 116 páginas.

Formato: 21/29,7 cm

Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, *Campus Darcy Ribeiro*.

1 Literatura e Pintura; 2 *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk; 3 Pintura em miniatura; 4 Manuscrito ilustrado; 5 Intermídia; 6 Referências intermediáticas; 7 A pintura em miniatura no texto do romance.



**Karine Lyra Corrêa de Castro**

**Um texto saturado de imagens: literatura e pintura no  
romance *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e outras Artes

**Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa

**Brasília**

**2018**

## **Karine Lyra Corrêa de Castro**

### **Um texto saturado de imagens: literatura e pintura no romance *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura ao Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e outras Artes

**Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa

Defendida em 26 de março de 2018.

#### **BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL/UnB)**  
(Orientador e presidente da banca)

---

**Profa. Dra. Roberta da Rocha Salgueiro (TEL/UnB)**  
(Membro interno)

---

**Profa. Dra. Maria Imaculada Cavalcante (UFG/Catalão)**  
(Membro externo)

---

**Prof. Dr. Ricardo Araújo**  
(Membro suplente)

**DEDICATÓRIA:**

- A Luiz Gonzaga de Castro e Souza Neto.

## AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Prof. Dr. Sidney Barbosa, por suas aulas inspiradoras, por sua orientação na feitura desta pesquisa e pela compreensão, incentivo e humanidade sempre demonstrados.
  
- A todos aqueles que integram o **Grupo de Pesquisa LiterArtes** (TEL–UnB/CNPq), pois sem as interessantes discussões entabuladas em cada encontro, esta pesquisa não existiria.
  
- Aos professores e professoras do PósLit–UnB, cujas disciplinas foram tão importantes para o meu aprendizado.
  
- A Luiz Gonzaga de Castro e Souza Neto, pela ajuda com *scanners*, *power points* e todo o misterioso mundo da informática, mas, principalmente, pelo apoio.

*“A poesia e o desenho são irmã e irmão (...)”*

Trecho extraído do romance *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk.

**RESUMO:**

A presente pesquisa, situada no campo dos estudos intermidiáticos, volta-se à análise das relações entre literatura e pintura no romance *Meu nome é vermelho* ([1998] 2008) de Orhan Pamuk (1952-). O trabalho demonstra que o romance está saturado de imagens. A presença deste repertório imagético no texto já introduz uma vontade ou tendência da palavra em direção ao visível. Mas a pesquisa revela que o romance não se limita a oferecer ao leitor essas imagens. O romance volta-se por inteiro ao imagético, pois procura reproduzir ou imitar, na sua estrutura textual, características das pinturas em miniatura, arte cuja origem está enraizada na produção dos manuscritos ilustrados. Ao assim proceder, o romance produz não apenas a ilusão de que se está vendo pinturas em miniatura, mas de que se está lendo um manuscrito ilustrado aparentemente *in absentia*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Pintura. *Meu nome é vermelho* de Orhan Pamuk. Interartes. Pintura em miniatura. Manuscrito ilustrado. Referências intermidiáticas.

## ABSTRACT

The present research, which is part of the field of Intermedia studies, address the relationship between literature and painting in the novel *My name is red* ([1998] 2008), by Orhan Pamuk (1952 -). The present work shows that the novel is saturated with images. The presence of such a repertoire of images in the text alone already introduces a will or tendency of the word towards the visible. But the research reveals that the novel is not limited to offering the reader these images. The novel is completely devoted to imagery, since it seeks to reproduce or imitate in its textual structure characteristics of miniature paintings, a kind of art which has its origins in the production of illustrated manuscripts. Therefore, the novel produces not only the illusion that one is seeing miniature paintings, but also that one is reading an illustrated manuscript *in absentia*.

**KEYWORDS:** Literature and Painting. *My name is red* by Orhan Pamuk. Intermedia. Miniature painting. Illustrated manuscript. Intermediatic references.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

FIGURA 1 – <i>O príncipe persa Humay encontra a princesa Humayun em seu jardim.....</i>	63
FIGURA 2 – <i>The marriage of Khusraw and Shirin.....</i>	66
FIGURA 3 – <i>Alexander and the talking tree.....</i>	97

**LISTA DE TABELAS:**

TABELA 1 - Narradores e capítulos narrados.....85-86

TABELA 2 - Tramas do romance e personagens.....87

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>O ROMANCE OBJETO DE ESTUDO.....</b>	<b>19</b>
<b>PRIMEIRA PARTE: PALAVRA E IMAGEM.....</b>	<b>22</b>
1.1. A palavra e a imagem na construção da nossa humanidade.....	22
1.2. Relações entre literatura e pintura.....	24
1.3. Exemplos de estudos atuais sobre as relações entre literatura e pintura.....	28
<b>SEGUNDA PARTE: O ISLÃ, O IMPÉRIO OTOMANO E A ARTE ISLÂMICA.....</b>	<b>41</b>
2.1. O Islã.....	41
2.2. O Império Otomano.....	49
2.3. A arte islâmica.....	53
2.4. Os manuscritos ilustrados e as pinturas em miniaturas.....	57
<b>TERCEIRA PARTE: A IMAGEM NO TEXTO.....</b>	<b>70</b>
3.1. As pinturas em miniatura e as suas ecfrases.....	70
3.2. Outras imagens: efeito-quadro, quadro vivo e hipotipose.....	77
<b>QUARTA PARTE: O SENTIDO DA IMAGEM NO TEXTO.....</b>	<b>83</b>
4.1. Referências intermediáticas.....	83
4.2. Características das pinturas em miniatura encontradas no texto.....	84
4.2.1. Escala similar e falta de profundidade.....	84
4.2.2. Cor.....	90
4.2.3. Falta de realismo.....	92
4.2.4. Ilustração.....	99
4.2.5. Simbolismo.....	103
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

O ano é 1592 no calendário cristão e 1000 no calendário muçulmano. A cidade é Istambul, a capital do Império Otomano. As personagens são várias, todas habitantes dessa grande cidade. Os narradores são 21 e se alternam contando diretamente ao leitor - eu, você, quem quer que lhes estiver prestando atenção - a trama que os envolve: o impacto da pintura dos infiéis - realista, guiada pelas regras da perspectiva, antropocêntrica - na antiga arte das pinturas em miniatura - irrealista, bidimensional, simbólica e teocêntrica - e a perplexidade, o medo e a violência que emerge desse encontro. São esses os ingredientes do livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), de Orhan Pamuk.

A obra em questão será objeto de análise no presente trabalho. Sua escolha decorre da constatação de que a mesma detém características tais que a tornam propícia para um estudo interarmidiático, mais especificamente, para um estudo das relações entre a literatura e a pintura.

A primeira dessas características é bastante evidente: o tema do livro é a pintura. Ao longo da obra a arte da pintura oriental e ocidental<sup>1</sup>, mas principalmente a primeira, é pensada, debatida e questionada, os artistas/artífices passam pelo mesmo escrutínio e as sociedades que as produzem são igualmente dissecadas. CAVALCANTE e BARBOSA (2013) estudam precisamente as relações entre literatura e pintura que emergem da temática do livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008).

Mas não é apenas o tema do livro o único objeto de análise das relações entre literatura e pintura na obra sob estudo. Acreditamos - e esta é a hipótese do presente trabalho -, que o texto literário procura reproduzir ou imitar as características das pinturas em miniatura que ele tão cuidadosamente detalha. Acreditamos que a literatura, dentro da sua materialidade, pois a mesma não se pode converter materialmente em pintura, procura, na obra em questão, aproximar-se da arte da pintura, reproduzindo por meio da linguagem - seu meio de expressão - as características desse outro sistema semiótico.

Semelhante hipótese, a ser confirmada ao longo da pesquisa, evidenciaria uma aproximação dessas duas formas de arte, capaz de suscitar questionamentos sobre as

---

1 Utilizamos aqui os termos arte oriental para falar da arte das pinturas em miniatura e ocidental para falar da arte renascentista e barroca porque o livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) adota os referidos termos.

fronteiras que separam uma da outra, sobre suas influências recíprocas e seus desenvolvimentos futuros.

As diversas formas de arte não se desenvolveram isoladamente<sup>2</sup>. No curso da história, literatura, escultura, pintura, arquitetura, música, dança e, mais recentemente, fotografia, cinema e quadrinhos, têm relacionado-se, influenciando-se e transformando-se.<sup>3</sup>

Tratando especificamente da interação entre literatura e pintura, CAVALCANTE e BARBOSA (2013, 101) pontuam que desde os primórdios da história pintores buscam inspiração em temas literários e escritores inspiram-se na arte pictórica para produzir poemas e narrativas. PRAZ (1982, 2-3) explica que a referida relação inicia-se no alvorecer da civilização, podendo ser observada nos hieróglifos egípcios e nas descrições plásticas feitas por Homero na Odisseia e, posteriormente, por Dante na Divina Comédia, no que ele chama de pinturas em verso de Shakespeare e nas passagens de Keats inspiradas por Ticiano e Poussin.

MOSER (2006, 43) afirma que, entre as tantas relações entre as artes, é precisamente a estabelecida entre a literatura e a pintura a mais conhecida e documentada, além de ser aquela que tem, ao longo da história, dominado o debate sobre a ligação entre as artes, servindo, inclusive, de modelo para estudos mais amplos.

GONÇALVES (1997, 58) acredita que o estudo conjunto da literatura e da pintura pode ser bastante proveitoso para a compreensão dos significados mais profundos de ambas as artes. Segundo o autor, “(...) os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos.”

Por meio da presente pesquisa pretendemos justamente acessar o significado das constantes referências à pintura na obra sob estudo. Se o texto do livro procura realmente imitar as características das pinturas em miniatura, como acreditamos, o significado total da obra é modificado por esse encontro da literatura com o pictórico, pois o texto é

---

2 PRAZ (1982, 17) adverte que há autores que discordam dessa assertiva e cita Wellek e Warren, os quais acreditam que “as várias artes - as artes plásticas, a literatura e a música - têm cada qual sua evolução individual, de ritmo diferente e diferente estruturação interna dos elementos”.

3 Veja-se, por exemplo, CLERC (2007, 488). A autora alude as relações do cinema mudo com outras artes, especialmente a pintura: “(...) se era consensual ver no cinema uma arte nova, capaz de dizer o que as palavras já não conseguiam exprimir, não havia hesitações em reconhecer-lhe parentescos com todas as outras artes e, particularmente, com a pintura”.

invadido pela cor, pelo desenho, pela espaço, por uma representação do mundo diversa daquela oferecida pela linguagem apenas.

RAJEWSKY (2012) aborda a relação entre essas duas formas de arte<sup>4</sup>, pelo menos a do tipo encontrado na obra sob estudo, como uma estratégia de constituição de sentido, de expansão do significado total do produto. A autora (RAJEWSKY, 2012, 25) classifica as referências à arte pictórica encontradas em um texto literário, tais como as presentes na obra em questão, como *referências intermediárias*, alertando que as mesmas devem ser entendidas como estratégias de constituição de sentido, sendo, portanto, importantes para o significado total da obra literária. Para a autora, tais referências, que são apenas alusões a outra mídia, e não sua presença concreta, podem ser tanto de obras específicas produzidas em outra mídia, quanto de subsistemas midiáticos específicos ou de outra mídia como sistema.

A obra cuja análise é o objeto deste trabalho alude constantemente à arte pictórica, seja para se referir a obras individuais específicas, reais ou fictícias, seja a subsistemas midiáticos, como a arte pictórica renascentista e barroca, de um lado, e a arte das pinturas em miniaturas, de outro.

Tomando por norte a teoria de RAJEWSKY (2012) de que referências intermediárias são estratégias de constituição de significado, capazes de abrir “camadas adicionais de sentido que são produzidos especificamente pelo ato de se referir (...)” (RAJEWSKY, 2012, 26), buscaremos demonstrar que sentidos emergem da constante referência à pintura constante do livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008).

LOUVEL (2012, 62-63) explora alguns dos possíveis acréscimos de significados proporcionados pela inserção da pintura ou do pictural no texto literário. Esclarece a autora que o pictural insere um termo comparativo à leitura, mas não um termo comparativo qualquer, um termo comparativo plenamente acessível ao leitor, pois ela acredita que os saberes e procedimentos estéticos da pintura estão já codificados. Assim, “ao utilizar as fontes picturais as mais comuns, o autor sabe que pode alcançar o leitor,

---

4 RAJEWSKY (2012) trata, na realidade, da relação entre as mídias. Como explica MOSER (2006, 42), todavia, a relação entre as artes depende, sempre, de uma relação entre as mídias que as carregam. Daí porque afirmamos no texto que a autora trata da relação entre as artes. Além disso, a autora refere-se explicitamente as artes que se combinam ou que se relacionam por meio da combinação ou relacionamento das suas mídias.

compartilhando uma linguagem artística cujo referente estará ao alcance deste último” (LOUVEL, 2012, 62).

O fato de autor e leitor compartilharem os saberes e procedimentos estéticos da pintura gera, segundo a autora, uma proximidade entre ambos ou, mais precisamente, entre o texto e o leitor. Essa proximidade, no entender de LOUVEL (2012, 63), que decorre do efeito de convivência surgido de um conhecimento compartilhado, acrescenta valor ao texto. Ora, esse pequeno segredo compartilhado que é capaz de valorar o texto, modifica a experiência de leitura, pois o texto distante, torna-se próximo e o leitor, de alguma forma, torna-se seu cúmplice.

Mas esse termo comparativo gerado pela referência ao pictural não é apenas acessível ao leitor, ele é também dotado de características próprias, características que emergem dos símbolos não verbais que o particularizam, como o traço, a cor, o espaço. Essas características, estranhas à linguagem, impregnam-se no texto, acrescentando significados que ultrapassam aqueles oferecidos pela linguagem, apenas.

Para RAJEWSKY (2012, 28), essas características ou qualidades de outra mídia evocadas ou imitadas pela mídia de referência, geram no receptor a sensação das qualidades da mídia referida. No caso de alusões à pintura na literatura, que é, ao fim e ao cabo, o caso sob estudo, a evocação ou imitação da pintura em um texto literário, gera no leitor a sensação de qualidades pictóricas ou de uma presença visual, o que, naturalmente, modifica a experiência de leitura, acrescentando-lhe significados.

No seu Laocoonte LESSING (2011) classifica a pintura como arte do espaço e a poesia como arte do tempo. Para LOUVEL (2012, 63), a inserção da imagem no texto tem justamente o efeito de incluir esse espaço da imagem no tempo da narrativa, abrindo a obra literária, temporal, para a espacialidade que caracteriza a pintura. Como adverte a autora, essa inserção de um objeto espacial no texto tem o condão de interromper a leitura, como se o tempo fosse pausado ou, nas suas palavras, “ritmado” pelo entrelaçamento da imagem e da linguagem. Para ela, todavia, a contradição e a tensão gerada pela combinação dos dois sistemas semióticos é positiva e “revela aquilo que um nos ensina sobre o outro” (LOUVEL, 2012, 65).

Para RAJEWSKY (2012-2, 65) é precisamente o reconhecimento pelo receptor da obra das diferenças ou contradições entre a mídia referente e a mídia referida o que permite alcançar significados que seriam inacessíveis sem a referência aludida. Assim, diante de uma referência intermediária à pintura, o leitor, por reconhecer os modelos

mediáticos da literatura e da pintura, percebe as diferenças entre ambos, percebe a inserção do espaço no tempo da narrativa, a que se refere LOUVEL (2012), percebe a invasão da cor, da textura, do desenho, no domínio da linguagem, reino da palavra. Ora, o que RAJEWSKY (2012-2) alerta é que a consciência das diferenças entre as possibilidades e limites das artes da pintura e da literatura vai influir na compreensão da obra de arte que conjuga ambas, ainda que apenas por meio de referências intermediárias. É que “é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova ou mesmo dissolvê-las por inteiro” (RAJEWSKY, 2012-2, 71).

O leitor sabe distinguir, ao menos instintivamente, a arte literária da arte pictórica. As fronteiras entre ambas, embora não sejam fixas e imutáveis, como alerta RAJEWSKY (2012), são reconhecíveis pelas pessoas que já leram um livro e já viram um quadro. O livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), ainda que se confirme nossa hipótese de que o mesmo imita, dentro das possibilidades do seu código, o código pictórico, mais especificamente aquele das pinturas em miniatura, não se converterá em pintura, não ultrapassará materialmente a fronteira que separa o literário do pictural, mas evidenciará um interessante experimento literário de aproximação da sua arte irmã, de flexibilização das fronteiras aludidas, de maior liberdade artística.

Para desenvolvermos a pesquisa pretendida, traçamos um roteiro que se inicia por um breve resumo do romance objeto do estudo. É que se é dele que extrairemos o material que será analisado na pesquisa, julgamos adequado esclarecer desde o início seus principais pontos e características.

No capítulo seguinte, esmiuçaremos alguns aspectos relacionados as interações entre a palavra e a imagem ou, mais especificamente, entre a literatura e a pintura, pois alguns estudos produzidos no campo interartes servirão de base teórica para analisar a obra sob escrutínio.

Em seguida, trataremos de esclarecer alguns aspectos históricos, sociais e políticos das civilizações islâmicas, em geral e do Império Otomano, especificamente, para depois tratarmos de algumas características da arte islâmica e, especialmente, das pinturas em miniatura. Como nossa tese é a de que o texto do livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) imita pinturas em miniatura, entendemos por bem detalhar certas características que as distinguem. Dado que a arte é produto de uma civilização em um determinado momento histórico, ou das suas ideias, concepções e necessidades (GOMBRICH, 2015,

44), para melhor explicar as características das pinturas em miniaturas, é preciso entender os vetores que governam a sociedade que as criou e desenvolveu: a sociedade islâmica. Daí porque optamos por abordar certos aspectos dessa civilização antes de versar sobre sua arte.

No capítulo que se segue, analisaremos as imagens constantes do texto do livro. É importante ter em vista que tais imagens não estão materialmente presentes na obra, mas apenas imaterialmente: são efrases, efeitos-quadro, quadros-vivos e hipotiposes. O presente capítulo é importante para demonstrar de que modo o texto abre-se para o imagético.

O próximo capítulo é sobre o sentido das imagens no texto. Tendo por norte a teoria de RAJEWSKY (2012) de que as referências intermediáticas são estratégias de constituição de sentido, buscaremos determinar o sentido de tais referências na obra sob análise. Esse é um capítulo longo, pois esmiuçarás em cada subcapítulo as características das pinturas em miniatura encontradas no texto, como (i) a escala similar e a falta de profundidade; (ii) a cor; (iii) a falta de realismo; (iv) o propósito ilustrativo; e (v) o simbolismo, para concluir como cada uma dessas características acrescenta significado à obra.

Por fim, segue-se um capítulo de conclusão e as referências bibliográficas.

O presente trabalho será realizado por meio da análise direta do texto do romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), tendo por norte o substrato teórico de autores como LOUVEL (2012) (2006) e, principalmente, RAJEWSKY (2012) (2012-2).

O romance objeto de estudo foi escrito pelo autor turco Orhan Pamuk, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2006. É tema frequente de seus romances o encontro entre Ocidente e Oriente, como atesta os romances “Neve” (PAMUK, 2008), “O Castelo Branco” (PAMUK, 2007), e o próprio “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), entre inúmeros outros, o que, de certa forma, reflete a sua vida, que ele poeticamente narra no romance “Istambul” (PAMUK, 2006) - o turco Pamuk nasceu em uma família rica, ocidentalizada e não religiosa - e a da sua cidade, Istambul, metade europeia, metade asiática, com um Bósforo ligando esses dois mundos.

## O ROMANCE OBJETO DE ESTUDO

O livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), de Orhan Pamuk, é um romance que pode ser definido de inúmeras formas. Ora é policial, ora é histórico, podendo ser filosófico, religioso, de arte, ou apenas uma história de amor, dependendo dos olhos do leitor que o toma para ler.

A história se passa no final do século XVI, mais precisamente no ano de 1592 do calendário cristão e 1000 do calendário islâmico. O espaço em que se desenvolve a trama é a cidade de Istambul, que era, à época, a capital do grande Império Otomano. Como cidade central de um vasto império, Istambul é o ponto de encontro de diversos povos e culturas, moldando-se e deixando-se moldar por eles (QUATAERT, 2015). Esse processo simbiótico, todavia, apesar de natural, não se faz sem conflitos, e é precisamente o conflito decorrente do encontro do Império Otomano com o outro que o romance vai explorar.

A trama tem início com um crime. Um dos pintores miniaturistas do Ateliê do Sultão é assassinado. O crime, logo fica claro, é motivado pela confecção de um livro encomendado pelo Sultão ao Tio Efêndi. O Tio, como é chamado, não recebeu passivamente a encomenda do livro, pois foi ele quem convenceu o Sultão a fazê-lo.

O livro, centro de toda a controvérsia, deveria ser em tudo diferente dos livros produzidos no Império até então. Os livros otomanos da época contavam histórias – lendas antigas ou feitos militares – em bela caligrafia. A história, no mais das vezes, era ilustrada, e a ilustração se fazia por meio de pinturas em miniatura.

As pinturas em miniatura, portanto, buscavam ilustrar a história contada. O romance ressalta que ao realizar tais ilustrações, não era intenção do pintor miniaturista imitar a realidade. As pessoas tinham todas o mesmo rosto, e as coisas do mundo – as folhas das árvores, as espadas dos guerreiros, os focinhos dos cavalos – eram todas pintadas do mesmo jeito que foram pintadas pelos grandes mestres miniaturistas do passado. A inovação e o estilo eram considerados defeitos, desvios da regra e depunham contra a perícia do miniaturista. Eram também pinturas realizadas sem qualquer comprometimento com as regras da perspectiva.

O livro encomendado ao Tio Efêndi pelo Sultão, ao contrário dos livros otomanos, deveria ser ilustrado “à veneziana”, isto é, no estilo das pinturas que o Tio Efêndi viu, com grande espanto, em Veneza, quando visitou a cidade na qualidade de Embaixador

Otomano: pinturas que retratavam a realidade tal qual ela era, produzidas conforme as regras da perspectiva e da anatomia, que revelavam o estilo do pintor que as produzia e que continha sua assinatura. Em outras palavras, pinturas modernas, renascentistas, embora na obra não se faça referência explícita às escolas de pintura ocidentais, sejam renascentistas ou barrocas. São todas agrupadas na categoria de pinturas à veneziana, pinturas europeias ou, simplesmente, pinturas dos infiéis.

O Tio inicia a confecção do livro e, para tanto, contrata os quatro pintores mais talentosos do Ateliê do Sultão: Borboleta, Cegonha, Oliva e o Elegante Efêndi. Eles trabalham em segredo, à noite, proibidos de ver o trabalho dos outros. O grande mistério em torno da feitura do livro termina por provocar conflitos entre os pintores. Há um temor de que pinturas elaboradas no estilo em voga no Ocidente atentem contra a tradição e, ainda pior, contra a religião, contra as próprias palavras do Corão, palavras sagradas comunicadas diretamente pelo anjo Gabriel ao Profeta Maomé.

O conflito logo descamba para a violência e o Elegante Efêndi é brutalmente assassinado. O assassinato do miniaturista dá início à trama policial. Diversos narradores se sucedem, vinte e um ao todo, ou vinte, pois o assassino narra a história usando o seu próprio nome e a alcunha de assassino. Entre esses, encontram-se narradores tão curiosos quanto um cão, uma árvore, o diabo ou a cor vermelha. Os narradores expõem suas versões do acontecimento e estimulam o leitor, a quem todos dirigem-se diretamente, a descobrir a identidade do assassino. Ao mesmo tempo que o fazem, as personagens deixam-nos conhecer suas opiniões sobre a arte da pintura – a “oriental” e a “ocidental” – e sobre o próprio Oriente e o Ocidente e o conflito gerado pelo encontro desses dois mundos.

O responsável por conduzir a investigação da morte do Elegante Efêndi é o Negro Efêndi. Para desvendar o crime ele dispõe de uma única prova: o desenho dos focinhos de um cavalo encontrado com o morto e que se supõe foi feito pelo assassino. O Negro precisa descobrir qual dos três miniaturistas sobreviventes – Borboleta, Cegonha e Oliva - teria desenhado focinhos de cavalo tão estranhos e precisa fazê-lo rápido, sob pena de ser acusado do crime e não poder consumir o casamento com a sua prima Shekure, a quem ele desposou em circunstâncias suspeitas, dado que o pai da moça, o Tio Efêndi, jazia morto na cama durante a cerimônia, morto pelo mesmo assassino do Elegante Efêndi, embora os nubentes insistissem que ele ainda vivia, pois de outro modo não se poderiam casar.

Para descobrir a identidade do assassino, o Negro interroga os suspeitos e, depois, tranca-se por dias com o Mestre do Ateliê do Sultão, o Mestre Osman, na Sala do Tesouro Otomano, a sala onde todos os valiosos tesouros do Império são guardados. Eles se recolhem lá para procurar nos livros ilustrados pelos grandes mestres do passado evidências que possam indicar que miniaturista desenhou o peculiar focinho de cavalo e, conseqüentemente, matou o Elegante Efêndi.

Numa cultura artística em que revelar um estilo próprio ou a assinatura em uma pintura eram vistos como graves defeitos, os pintores miniaturistas almejavam apenas imitar com perfeição os grandes mestres pintores miniaturistas do passado. Sabendo disso, o Negro procurava determinar quem, dentre os grandes mestres, desenhava os focinhos dos cavalos da maneira peculiar como desenhou o assassino no pedaço de papel encontrado com o cadáver. É que se um pintor dotado de grande perícia imitava com perfeição os mestres do passado, o assassino, ao desenhar o cavalo com semelhantes narinas, estava, como bom pintor que era, sem sombra de dúvida, imitando um mestre com cuja escola, em algum ponto da sua vida ele teve contato.

A busca do Negro pelo assassino, busca que se faz nos livros ilustrados, vai aos poucos jogando luz sobre a identidade do assassino, mas não somente isso: aos poucos vai-se compreendendo a visão das personagens sobre a arte da pintura, sobre a oposição entre a tradição e a modernidade, a religião e o secularismo, o Oriente e o Ocidente. Aos poucos, e a partir da alusão à pintura, o livro vai descortinando camadas e camadas de significados.

# 1. PALAVRA E IMAGEM

## 1.1 A palavra e a imagem na construção da nossa Humanidade

*“Tentem descobrir quem eu sou baseando-se nas palavras e nas cores que escolho”*  
(PAMUK, 2008, 33)

A relação entre literatura e pintura é fecunda, profícua e antiga<sup>5</sup>. A essência dessa relação está na palavra e na imagem<sup>6</sup>, no visual e no verbal, essas categorias que, a despeito das suas diferenças, têm caminhado juntas no curso da história (PRAZ, 1982, 3).

Não podemos apontar qual das duas artes surgiu primeiro (GOMBRICH, 2015, 39), pois as origens de ambas perdem-se na escuridão do remotíssimo despertar da humanidade. Podemos, contudo, supor como e porque se iniciou a relação dos primeiros homens e mulheres com a palavra e a imagem.

O que nos teria levado a falar e a reproduzir imagens em suportes diversos? CHRISTIN (2006, 63) ressalta a função de comunicação tanto da palavra quanto da imagem: a palavra regeia a comunicação com o grupo, com o mundo visível, enquanto a imagem capitaneava a comunicação com os deuses, com o invisível.

Dos tempos primitivos não nos chegaram palavras, mas chegaram imagens: os misteriosos desenhos gravados nas paredes das cavernas, desenhos que muitos dos estudiosos de hoje compreendem como instrumentos de magia (GOMBRICH, 2015, 42)<sup>7</sup>. As observações de GOMBRICH (2015, 42) sobre a arte primitiva, por exemplo, parece dar suporte a tese de CHRISTIN (2006) de que a imagem se presta à comunicação com o invisível:

É uma estranha experiência descer nessas cavernas, muitas vezes seguindo por corredores baixos e estreitos, mergulhar no negrume do ventre da montanha e, súbito, ver a lanterna elétrica do guia iluminar a imagem de um touro. Uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado por tal distância, até as soturnas entranhas da terra, simplesmente para decorar um local tão inacessível. Além disso, poucas dessas pinturas estão claramente distribuídas pelos tetos das cavernas, exceto um punhado em Lascaux. Pelo contrário, são às vezes pintadas ou entalhadas umas sobre as outras, sem qualquer ordem aparente. A

---

5 PRAZ (1982, 1) afirma que a ideia da poesia e da pintura como artes irmãs está enraizada na mente humana desde a Antiguidade remota, ilustrando sua afirmativa com diversos exemplos de interação entre ambas.

6 MOSER (2006, 43) denomina-as de arte da palavra e arte da imagem.

7 PRAZ (1982), no entanto, sem deter-se sobre o tema, acredita que os primeiros sinais traçados pelo homem nas superfícies rochosas eram abstratos.

explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa - e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra -, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder.

E não seria precisamente a possibilidade de se comunicar com o invisível uma das características que nos torna humanos? JAGUARIBE (2001, 91) pontua que é a consciência da mortalidade o que torna o homem plenamente humano. Pois bem, sem a consciência da mortalidade, dificilmente os grupos humanos lançar-se-iam na aventura de imaginar a existência de algo além da realidade palpável - deuses ou forças místicas - e é extremamente improvável que se dessem ao trabalho de tentar se comunicar com eles. A imagem, como uma das formas encontradas pelo homem de alcançar essa extraordinária comunicação (CHRISTIN, 2006, 63) está, pois, vinculada ao início da nossa humanidade.

Mas também a palavra deve ter tido papel fundamental no encontro dos homens com a sua humanidade. E se não era a palavra fundamental na comunicação com o invisível, ela importava, a par da função de comunicação da vida cotidiana, para a perpetuação no grupo do conjunto de crenças que o define (CHRISTIN, 2006, 63). Podemos, inclusive, imaginar que foi esse conjunto de crenças perpetuado pelas palavras o que motivou os homens primitivos a gravar imagens nas paredes das cavernas, pois a comunicação com o invisível implica uma prévia definição desse invisível e a palavra, como visto, é o meio de transmissão dos mitos elaborados por um povo (CHRISTIN, 2006, 63).

Palavra e imagem, juntos, contribuíram para a construção da nossa humanidade. A palavra, com sua função de comunicação com o grupo, de coesão deste; a imagem, com seu mistério, com seu chamado aos deuses. Talvez pela ligação primitiva dessas duas formas de expressão com aquilo que nos faz humanos, a relação ou a combinação de ambas tenha despertado tanta curiosidade nos homens no curso da história. Para PRAZ (1982, 1) deve haver algo realmente profundo nessa relação, algo até mesmo capaz de aproximar os homens do misterioso fenômeno da inspiração artística. O fato é que não são poucas as teorizações sobre as relações entre palavra e imagem ou, mais especificamente, literatura e pintura. Vejamos algumas delas.

## 1.2 Relações entre Literatura e Pintura

*“A poesia e o desenho são irmã e irmão, como você sabe, assim como as palavras e as cores”.* (PAMUK, 2008, 152)

Palavra e imagem, portanto, têm se relacionado desde a pré-história<sup>8</sup>. Não podemos, todavia, saber se os homens pré-históricos se davam conta das relações que produziam entre palavra e imagem. O que sabemos é que o homem antigo as percebia. De fato, as relações entre literatura e pintura, mais especificamente entre poesia e pintura, despertaram a curiosidade dos homens na Antiguidade Clássica.

ARISTÓTELES (2014), por exemplo, realiza algumas comparações entre a poesia e a pintura. Para ele, as artes, em geral, eram imitações e o que diferia uma da outra eram os meios, os objetos e as maneiras pelas quais imitavam. Especificamente em relação à poesia e à pintura, o autor afirma que, enquanto a primeira imitava as coisas pela palavra, a segunda as imitava por meio de cores e traços.

No século V a.C., segundo PLUTARCO, SIMONIDES DE CÓS, um poeta grego natural da Ilha de Cós, compôs um epigrama que dizia ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante<sup>9</sup> (MOSER, 2006, 43). Em que pese seus 2.500 anos, o epigrama ainda oferece uma bem-vinda contribuição para as atuais discussões sobre a relação entre essas duas formas de arte. Em duas frases aparentemente simples, ele aponta para a intrincada relação entre a palavra e a imagem e destaca que, da mesma forma que uma pintura não pode ser compreendida fora de uma narrativa, um texto não faz sentido privado das imagens que ele evoca.

A mistura ou inter-relação entre o visual e o verbal devia ser tão natural para o homem grego que sua própria linguagem a traduzia. Como adverte MORA (2004), utilizava-se na Grécia Antiga a mesma palavra para designar as atividades pictóricas e poéticas. Para ele, portanto, Simonides de Cós teria apenas traduzido para o seu famoso epigrama algo que, de certa forma, já estava implícito na língua grega:

---

<sup>8</sup> Fazemos semelhante afirmação tendo por norte o que se explicitou no subcapítulo anterior, especialmente as observações de GOMBRICH (2015) e CHRISTIN (2006).

<sup>9</sup> Epigramas eram inscrições gravadas em monumentos e que possuíam função prática. É o que afirma SILVA (2014) em dissertação de mestrado que se volta a estudar justamente os epigramas de Simonides de Cós. Do seu trabalho é possível extrair que Simonides de Cós foi o autor do que se convencionou chamar de *Sylloge Simonidea*, um conjunto de 102 epigramas, dos quais 80 nos chegaram por meio da *Antologia Grega* e 22 por citações de autores clássicos. O epigrama sobre as relações ente a pintura e a poesia, por exemplo, chegou-nos por meio do autor grego Plutarco, que viveu séculos após Simonides de Cós.

(...) o que desde logo se percebe como mais evidente é que a analogia estava facilitada pelo facto de, em grego, se utilizar a mesma palavra para designar as duas actividades, γράφειν, razão pela qual não se pode dizer que a comparação simonídea faça a poesia visual, porque esta já o era desde o momento em que se escreveu, como o léxico demonstra. (MORA, 2004, 17)

A observação de MORA (2004) sobre a identidade, na língua grega, da palavra que designa a atividade de pintar e escrever e o fato dessa identidade levar, por si, a poesia a ser concebida como visual pelo simples fato dela ter sido escrita é muito interessante, especialmente tendo em vista os ensinamentos de CHRISTIN (2006) sobre a desvinculação, no Ocidente, da escrita e da imagem. Segundo CHRISTIN (2006), o Ocidente moderno escolheu o alfabeto grego, “sistema em que o signo escrito não possui mais a labilidade que era sua anteriormente - cada letra remetendo doravante a um fonema, vogal ou consoante” (CHRISTIN, 2006, 72). A escrita, nessas sociedades, teria perdido o seu liame com a imagem, mas curiosamente a civilização mais representativa dessa tendência ou, pelo menos, aquela que a propagou, é precisamente a que preservou o liame, senão na escrita propriamente dita, na palavra que designa as atividades de escrever e pintar.

Outra citação antiga sobre o tema que ainda goza de muito prestígio na atualidade é a famosa *ut pictura poesis* do poeta romano HORÁCIO (2005), traduzida como assim como a pintura, a poesia, ou simplesmente, "poesia é como pintura":

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre. (HORÁCIO, 2005, p.65)

O trecho da *Ars Poética* de HORÁCIO (2014) no qual se encontra a referência ao *ut pictura poesis* pouco esclarece o pensamento horaciano sobre o tema. O que se pode extrair do texto é que o poeta romano, ao comparar ambas as artes, afirma categoricamente que uma é como a outra, como se ambas fossem capazes de representar a mesma coisa, podendo, talvez, ser intercambiáveis nessa específica função.

Apesar de PRAZ (1982,03) afirmar que o *ut pictura poesis* "foi interpretado como um preceito, embora o poeta intentasse apenas dizer que, como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso", o fato é que foi como preceito que o *ut pictura poesis* se

perpetuou: a poesia é como a pintura, e isso implica que é também a pintura como a poesia.

Os autores clássicos, portanto, perceberam que havia uma relação muito próxima entre essas duas formas de arte. Enquanto um chamava a atenção para o fato de que uma arte está presente na outra, outros ressaltavam que ambas se parecem, possuem similaridades, ou detém a mesma função. Mas se no período clássico esses autores – pelo menos aqueles cujas teorizações são recorrentemente lembradas nos estudos das relações entre as artes, mencionados neste trabalho -, evidenciavam a aproximação entre a literatura e a pintura, na era moderna muitos estudos voltam-se a ressaltar não o que as aproxima, mas o que as diferencia.

De fato, o Renascimento traz uma nova perspectiva da interação entre literatura e pintura. MOSER (2006, 43) alerta para o fato de que a Itália renascentista aborda a relação entre ambas as artes por meio do termo “paragone”. Paragone, segundo SELIGMANN-SILVA (2011, 11) é um termo italiano que significa competição e que, no contexto, envolve uma discussão sobre (i) o tipo de *mimesis* que pintura e literatura realizam, (ii) o objeto de cada uma dessas artes e (iii) os seus modos de recepção, além de (iv) um debate sobre o papel da imaginação na atividade estética e a sua relação com nossas faculdades cognitivas. No fundo, o objetivo é estabelecer a supremacia da pintura sobre as outras artes (ROIPHE, 2010)

De fato, a discussão renascentista do paragone entre as artes procura “inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura.” (SELIGMANN-SILVA, 2011,14). LEONARDO DA VINCI, por exemplo, referido por SELIGMANN-SILVA (2011), pontuava que a poesia põe as coisas na imaginação, enquanto que a pintura as põe diante dos olhos. A primeira geraria uma ideia do objeto, enquanto a segunda mostraria o objeto ou, pelo menos, algo que é tão parecido com ele, que seria quase como tê-lo à frente dos olhos. Além disso, o autor chamava a atenção para o fato de que a pintura era universal e não encontrava, como a poesia, a limitação das diversas línguas faladas pela humanidade.

Segundo SELIGMANN-SILVA (2011), o homem renascentista - ele utiliza a teoria de Leonardo da Vinci para explicar o tipo de debate entabulado à época sobre o tema -, acreditava que a pintura estava sempre à frente da literatura no seu objetivo de imitar a realidade ou no seu fim mimético e que enquanto o objeto da primeira seria a natureza, o objeto da segunda seriam as palavras. Além disso, ele acreditava que a

recepção da pintura era mais rápida que a da poesia, e que a característica da pintura de por as coisas diante dos olhos tornava-a mais completa, pois o olho vê melhor que a imaginação (SELIGMANN-SILVA, 2011, 14-15).

No fundo, como ressalta SELGMANN-SILVA (2011, 12) a competição estabelecida no renascimento entre a literatura e a pintura e a tendência de ressaltar as virtudes da segunda em detrimento da primeira, explicam-se pela necessidade de elevar a pintura e os pintores ao nível da poesia e dos poetas, respectivamente; pela necessidade de construir regras e preceitos até então quase inexistentes na pintura e abundantes na poesia desde a Antiguidade; pela necessidade, enfim, de redefinir a arte da pintura, uma arte que deveria servir ao homem novo e moderno que se ia moldando e aos seus ideais:

A história do moderno paragone entre as artes é também uma história que se inicia no Humanismo e na sua tentativa de “restaurar” a Antiguidade, de fazer renascer das ruínas de textos, construções e imagens, uma Europa moderna. Se pensarmos a “Era Moderna” a partir do Humanismo renascentista, veremos que essa era é a dos paragoni: porque ela é a era da construção de um homem novo; e toda identidade só se constitui através do diálogo com o Outro. (SELIGMANN-SILVA, 2011, 12)

Superada a fase do paragone renascentista, o século XVIII produz um teórico da relação entre as artes literárias e pictóricas sempre lembrado nos trabalhos sobre o tema. Trata-se de LESSING (2011), que em 1766 publicou o livro *Laocoonte* no qual defende que os meios e os objetos da poesia e da pintura não são os mesmos e que isso deve ser levado em consideração tanto pelos poetas quanto pelos pintores.

LESSING (2011) acreditava que o pintor trabalhava no âmbito do espaço, organizando aí os seus corpos, enquanto o poeta trabalhava no âmbito da sequência temporal, nela posicionando suas ações. Disso decorria que a pintura, como arte do espaço, não poderia narrar coisa alguma, pois a narrativa, por sua própria natureza, é uma arte do tempo. Assim, como arte do espaço, a pintura deveria ter por objeto apenas os corpos, enquanto que a poesia, como arte do tempo, deveria ter por objeto as ações (LESSING, 2011, 195).

Isso não significa que a pintura não possa representar ações e nem que a poesia não possa representar corpos, a questão é que elas não o fazem com perfeição, pois o fazem alusivamente: a primeira por meio de corpos e a segunda por meio de ações. Para ele, portanto, a imitação do tempo, pelo pintor, e a do espaço, pelo poeta, constituem

desvios, tentativas mal sucedidas de representar objetos que não se encaixam bem nas possibilidades daquelas artes<sup>10</sup>.

Para LESSING (2011), os modernos, ao levar ao pé da letra o epigrama de Simonides de Cós, produziram pinturas que procuravam reproduzir objetos próprios da poesia e da forma utilizada por essa e poesias que buscavam reproduzir objetos próprios da pintura e do modo dessa<sup>11</sup>:

(...) gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário (LESSING, 2011,78).

Podemos valorizar as similitudes ou podemos valorizar as diferenciações entre a literatura e a pintura, podemos aplaudir ou criticar a interação entre ambas, o que não podemos é negar que essas duas formas de arte se procuram e se tocam com enorme frequência no curso da história. E porque o fenômeno existe, porque esta abundância de combinações artísticas tem desde muito despertado as sensibilidades, uma multidão de estudos volta-se a compreendê-lo. No subcapítulo seguinte faremos referência a estudos mais recentes sobre as relações entre literatura e pintura, alguns dos quais terão importância central na pesquisa em tela.

### **1.3 Exemplos de estudos atuais sobre as relações entre Literatura e Pintura**

*“Toda imagem conta uma história”* (PAMUK, 2008, 43)

É evidente que há muitas formas de entender as relações entre literatura e pintura e, por conseguinte, há estudos abordando os mais diversos aspectos da questão. Como

---

10 “Pôr numa e na mesma pintura dois pontos temporais necessariamente afastados um do outro, assim como o sr. Mazzuoli o fez com o rapto das Sabinas e a reconciliação feita por elas entre os seus esposos e os seus parentes; ou como Tiziano o fez com toda a história do filho pródigo, a sua vida dissoluta, a sua miséria e o seu arrependimento: isso implica uma invasão do pintor na esfera do poeta que o bom gosto não aprovará nunca.

Enumerar ao leitor pouco a pouco muitas partes ou coisas que eu necessariamente devo ver de uma vez na natureza, se elas devem construir um todo e querer que ele faça por meio disso uma imagem do todo: isso implica uma invasão do poeta no âmbito do pintor, sendo que o poeta desperdiça nisso muita imaginação a troco de nada” (LESSING, 2011, 213).

11 Segundo Lessing (2011, 78), os antigos haviam percebido que o epigrama de Simonides de Cós referia-se apenas ao efeito provocado pelas duas artes: “Antes, restringindo o dito de Simonides ao efeito das duas artes, eles não se esqueceram de precisar que, apesar da completa semelhança desse efeito, elas ainda assim são diferentes, tanto quanto aos objetos, como também ao modo da imitação deles”.

todo tema rico e complexo, todavia, sempre é possível criar uma nova forma, um novo método, para se aproximar do que se espera seja o centro ou a verdade oculta desta fecunda relação. Não é esse, contudo, o objetivo do presente estudo. Tomaremos de empréstimo métodos e ideias já esboçados para analisar o específico conteúdo do romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) de Orhan Pamuk. Para tanto, resumiremos a seguir as principais idéias que nos serão úteis nesta caminhada.

Uma das formas mais comuns de enxergar a relação entre literatura e pintura é pelo prisma da tradução ou transposição. JAKOBSON (1995), ao deparar-se com os problemas da tradução, colocou ao lado da tradução interlingual e intralingual a tradução intersemiótica ou transmutação que seria “a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1995, 65). O autor não se aprofunda nessa categoria, pois o foco do seu texto é a tradução interlingual. Ao mesmo tempo, o termo, tal qual cunhado por ele, designa apenas o fenômeno da passagem do signo verbal para o não verbal e não a passagem do signo não verbal para o verbal, que é o objeto do presente estudo. Apesar disso, julgamos interessante mencionar JAKOBSON (1995) neste trabalho por sua escolha em denominar a passagem de um signo ao outro - que inclui a passagem de uma arte a outra - como tradução.

O verbo traduzir, segundo o Dicionário Aurélio, significa “transportar, trasladar de uma língua para outra”. Semelhante definição equipara-se à tradução interlingual a que se refere JAKOBSON (1995). É importante ter em vista que transportar um texto de uma língua para outra não é um processo passivo e nem o seu resultado é exato. Traduzir um texto implica necessariamente em mutação. JAKOBSON (1995, 65) alerta para o fato de que, frequentemente, nas traduções interlinguais, substituem-se mensagens inteiras de uma língua para a outra, funcionando o tradutor como alguém que recodifica e transmite uma mensagem recebida. O importante é que essa mutação não seja de tal monta que perturbe o sentido do texto original. A transposição de um código linguístico para outro deve sempre reter o sentido, ou a equivalência na diferença a que alude JAKOBSON (1995, 65).

Ora, se é assim na tradução interlingual, em que se trabalha dentro de um mesmo sistema semiótico, que dirá na tradução intersemiótica, em que é preciso encontrar equivalentes em dois sistemas semióticos distintos, com seus signos específicos? Uma tradução deste tipo depende ainda mais da criatividade do intérprete do que a tradução de um poema e, nas palavras de LOUVEL (2006, 196), sempre “haverá um resto, donde uma

frustração do tradutor/narrador, incapaz de restituir totalmente o sabor do original”. Para LOUVEL (2006), contudo, tal dificuldade não é uma barreira à transposição de uma arte à outra. Tratando especificamente da passagem do pictural para o textual, ela alerta para o fato de que tão mais bem sucedida será essa passagem quanto melhor se apresentar no texto o efeito pictural ou a produção, na imaginação do leitor, de uma imagem visual:

Poder-se-á, entretanto, julgar o rendo do código pictural, a eficácia da passagem transmidiática. (...) É na qualidade do efeito pictural que se avaliará a justeza da “translação pictural”, quando, por um jogo óptico textual, o “olho do texto” produzirá uma “imagem real”, no sentido em que a entendia Descartes, uma “imagem no ar”, que virá se alojar no olho do leitor (LOUVEL, 2006, 196).

CLUVER (2006, 150) acredita que nas *transposições intersemióticas*<sup>1213</sup> deve-se buscar “signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico”. Apesar de reconhecer as dificuldades envolvidas nesse tipo de transposição, o autor mostra-se otimista com os resultados que se pode alcançar:

(...) encontrar equivalentes em um sistema semiótico diferente pode ser mais difícil, e os sacrifícios podem ser ainda maiores (e, às vezes, os ganhos mais espetaculares), porém uma transposição intersemiótica bem sucedida não deve ser considerada menos possível do que uma tradução interlingual bem sucedida de um poema. (CLUVER, 2006, 118).

Para ele, uma semelhante tradução implica, inicialmente, uma interpretação do texto original: o texto literário ou pictórico que se pretende traduzir. É que, na sua opinião, “o sentido de um poema não é mais claro e auto-evidente do que o do texto pictórico” (CLUVER, 2006, 117-118). Assim, o tradutor intersemiótico deve decidir quais características do texto original serão mantidas na tradução. Essa decisão é subjetiva, depende da sua interpretação do que é importante no texto de partida, muitas vezes tendo em vista os hábitos de interpretação do leitor (CLUVER, 2006, 118).

---

12 Embora CLUVER (2006) utilize em muitas passagens o termo tradução para falar da transposição intersemiótica, a tradução a que ele se refere não é idêntica aquela referida por JAKOBSON (1995), mormente porque essa última engloba apenas a tradução de signos verbais para não verbais, enquanto a referida por CLUVER (2006) também engloba a passagem do não verbal para o verbal.

13 HOEK (2006) não vê a tradução intersemiótica e a transposição intersemiótica como termos intercambiáveis. Para ele, na tradução intersemiótica o texto secundário aproxima-se muito do texto primário, ou texto-fonte. Na transposição intersemiótica essa aproximação é menor e o texto secundário é autônomo em relação ao primário: “quanto mais o discurso secundário aproxima-se do primário, mais ele corre o risco de ser considerado uma simples tradução intersemiótica e não uma transposição intersemiótica autônoma” (HOEK, 2006, 178).

Além disso, tratando especificamente da transposição de uma pintura para um poema, CLUVER (2006, 116) alerta para o fato de que o tradutor deve estar atento às convenções e códigos que governam o texto literário e não apenas à passagem para o sistema linguístico. Segundo o autor, “reconstituir o significado de uma pintura significa procurar equivalentes ao sistema pictórico operante na pintura dentro das possibilidades e convenções do gênero literário escolhido, e não meramente do sistema linguístico” (CLUVER, 2006 116).

Na realidade, as observações de CLUVER (2006) sobre a necessidade de interpretação e sobre dificuldades no nível literário e não apenas no linguístico, aplicam-se não apenas à transposição intersemiótica, mas igualmente à tradução interlingual (CLUVER, 2006, 116-117). O que ele parece apontar é que uma transposição intersemiótica apresenta dificuldades, mas que as mesmas podem ser vencidas utilizando-se o caminho usualmente trilhado nas traduções interlinguais.

Muitos estudos interartes voltam-se à análise dessas transposições intersemióticas. É natural que tais estudos procurem estabelecer comparações entre a obra de arte original e aquela transposta. O próprio CLUVER (2006) realiza um estudo dessa natureza quanto compara a pintura “A Noite Estrelada” de Van Gogh com o poema “The Starry Night” de Anne Sexton. BARBE (2012), por seu turno, analisa a transposição da primeira cena da ópera “O Ouro do Reno” de Richard Wagner, para pinturas realizadas por Fantin-Latour.

Também há grande número de estudos na área que se voltam não a pesquisar a relação entre as artes, mas a relação entre as mídias. Ocorre que, grande parte desses estudos, em que pese seu foco nas mídias, terminam por discutir também a relação entre as artes. De fato, segundo MOSER (2006, 42), a relação entre as artes comporta sempre questões intermediárias, pois toda arte pressupõe uma mídia para ser transmitida, e embora as mídias possam existir sem qualquer qualidade artística, o fato é que, quando a possuem, arte e mídia estão tão misturadas, que estudar uma sem a influência da outra torna-se um desafio.

Para melhor compreender o amálgama entre arte e mídia ajudam os estudos de GAUDREALT e MARION (2012). Os autores, ao abordarem a forma pela qual se materializa a expressão artística, chamam a atenção para a resistência do meio de expressão ou da mídia escolhida e alertam para o fato de que essa resistência molda a expressão artística (GAUDREALT e MARION, 2012, 108). De acordo com os autores,

“(…) o momento da expressão é um encontro quase físico, uma luta corpo a corpo. No entanto, uma resistência não constitui um limite, porque a resistência também se configura como fonte e, até mesmo, como condição da criatividade” (GAULDREALT e MARION, 2012, 110). A mídia escolhida, portanto, é determinante para a configuração da obra de arte não apenas porque sem ela a arte não se pode materializar, como alerta MOSER (2006), mas também porque as características da mídia influenciam o processo de criação artística.

Essa adaptação da arte à mídia encontra-se no processo de produção. Para o receptor, o que há é apenas o objeto artístico, uma mistura tão profunda de arte e mídia que não há como separar uma da outra, embora MOSER (2006, 63) sugira que a mídia é esquecida no ato de recepção da arte.

Apesar de reconhecer a proximidade dos estudos que se voltam a estudar o encontro das mídias e aqueles que se debruçam sobre o encontro das artes, MULLER (2012) estabelece uma diferença entre os estudos intermediáticos e os estudos interartísticos, embora suas afirmações levem a crer que o primeiro engloba, de certa forma, o segundo. Para ele, o campo dos estudos interartísticos buscaria “a reconstrução das interações entre as artes em questão no processo de produção artística” (MULLER, 2012, 86), enquanto o campo dos estudos intermediáticos, “também incluiria fatores sociais, tecnológicos e midiáticos e se obrigaria a trabalhar com as modalidades desses processos” (MULLER, 2012, 86). O uso do advérbio “também” demonstra que o autor inclui nos estudos intermediáticos a reconstrução das interações entre as artes, campo que o mesmo designa como estudos interartísticos, sugerindo que o primeiro campo é maior e inclui o segundo.

Segundo RAJEWSKY (2012), o que de fato ocorre é um fenômeno de ampliação do conceito de intermidialidade e do seu objeto. A autora acredita que muito do que é tratado como intermidialidade atualmente não é novo e já figurava há muito nos estudos interartes. Para ela, o que mudou com o reconhecimento de que não apenas as artes mas as mídias interagem, foi a forma de abordar uma questão antiga:

(…) o sucesso constante e o crescente reconhecimento internacional do conceito de intermidialidade apontam menos para novos tipos de problemas do que (pelo menos potencialmente) para novos meios de solucioná-los, novas possibilidades de apresentá-los e de pensar sobre eles e, finalmente, para novas, ou pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização; em particular, apontam para uma consciência intensificada da

materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral.  
(RAJEWSKY, 2012, 16)

Das lições de RAJEWSKY (2012) podemos concluir que o objeto dos estudos interartísticos pode coincidir com o objeto dos estudos intermediáticos. O que sobressai nesses últimos é a consciência de que a interação entre as artes pressupõe uma interação entre as mídias. Para ela, todavia, no cenário atual, em que a tendência é denominar de intermediáticos todos os fenômenos que envolvem o encontro entre artes e mídia, muito mais importante do que estabelecer uma distinção entre estudos interartísticos e intermediáticos é explicar o que se entende por intermedialidade.

Tendo isso em vista, a autora identifica dois grandes grupos de estudos intermediáticos: os que se voltam ao estudo da mídia em si (história das mídias, reconhecimento de mídias, funções das mídias ou relações genealógicas entre elas), e os que se voltam ao estudo concreto de textos ou de outros produtos de mídias tendo por norte a intermedialidade (RAJEWSKY, 2012, 19).

Focando no segundo grupo de estudos intermediáticos por ela apontado, RAJEWSKY (2012) distinguiu grupos de fenômenos detentores de qualidades intermediáticas semelhantes e alojou-os em três subcategorias de intermedialidade distintas. Assim procedendo, a autora acreditava ser possível “fazer distinções entre subcategorias individuais de intermedialidade, bem como desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas” (RAJEWSKY, 2012, 24). Seu objetivo ao proceder a semelhante classificação não é apenas organizar os estudos intermediáticos em subcategorias distintas, mas criar uma teoria para cada uma dessas subcategorias, orientando, assim, os estudos futuros sobre o tema.

A primeira subcategoria ela denominou de intermedialidade no sentido de transposição midiática. Os fenômenos agrupados nessa subcategoria tem como característica comum a transformação de um produto de mídia para outro. O exemplo paradigmático desse grupo são as adaptações fílmicas, quando um romance, ou um poema, ou mesmo uma peça teatral, são transformados em um filme. Aqui, a qualidade intermediática concentra-se sempre na produção, no processo de transformação de uma mídia em outra.

A segunda subcategoria, por seu turno, foi chamada de intermedialidade no sentido de combinação de mídias. Ela reúne fenômenos em que duas mídias se juntam para formar uma terceira mídia, como a combinação do texto e da performance para formar o teatro,

ou do teatro com a música para formar a ópera, ou do texto e da pintura para formar os manuscritos com iluminuras, entre outras. A autora ressalta que a qualidade intermediática dessa subcategoria está no resultado ou no processo de combinar duas mídias.

Finalmente, a terceira subcategoria aventada por RAJEWSKY (2012) é a intermidialidade no sentido de referências intermediáticas, na qual cabem, conforme a própria autora,

por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a transposition d'art, a écfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante (RAJEWSKY, 2012, 25).

Nesse grupo a autora reúne fenômenos em que uma mídia usa seus próprios meios para se referir a outra mídia. Não há duas mídias combinadas, como na subcategoria anterior, mas uma única mídia que, dentro das suas características e possibilidades, tenta reproduzir as características e possibilidades de outra mídia:

As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (Systemreferenz, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermidialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caso, por definição, é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade - a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diversas formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso dos seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, 25-26)

A autora ressalta que, apesar de uma única mídia se materializar, as referências intermediáticas formam a ilusão de outra mídia: a mídia a qual ela se refere. É como se, por meio de uma referência intermediática, uma fenda fosse aberta na mídia referente, uma fenda que nos transporta a outro código semiótico, a outra mídia, a outra arte, enfim. Mas esta viagem, é preciso recordar, faz-se solta no ar, entre coisas intangíveis, pois a mídia referida não se mostra jamais, não existe materialmente. A mídia referida é uma

ilusão criada pela mídia referente e “só pode ser transposta no modo figurativo do “como se”” (RAJEWSKY, 2012, 28)

O efeito da ilusão de uma mídia dentro da materialidade de outra mídia é ressaltado também por MOSER (2006) quando ele analisa os filmes “Caravaggio” de Derek Jarman e “Passion” de Godard, embora, para ele, o efeito de ilusão seja alcançado pela capacidade do artista de anular a transparência da mídia materialmente presente. Segundo MOSER (2006, 63) a mídia é esquecida no ato de recepção da arte, mas o artista pode anular esta transparência da mídia no contexto de relação entre as artes. Como dito, os dois exemplos de anulação da transparência da mídia trazidos pelo autor encontram-se nos filmes “Caravaggio” de Derek Jarman e “Passion” de Godard, que utilizam a relação entre pintura e cinema de forma tal a “tornar visível e reconhecível a midialidade de uma arte diferente” (MOSER, 2006, 63). Ao comentar o efeito da imbricação entre cinema e pintura constante do filme “Caravaggio” de Derek Jarman, MOSER (2006, 59) alerta para o fato de que o diretor conseguiu inserir a pintura no cinema além do nível temático, criando uma verdadeira ilusão da pintura capaz de induzir o espectador em erro, deixando-o momentaneamente confuso sobre estar assistindo um filme ou contemplando um quadro. O que MOSER (2006) parece apontar é que ao se anular a transparência da mídia, tornando-a reconhecível, modifica-se a forma de recepção da arte que ela carrega. No contexto intermediário o resultado é criar a ilusão de outra mídia ou a ilusão de outra arte.

Mas tomemos o caso específico da mídia verbal ou textual. O texto pode conter referências a outras mídias, como pinturas, músicas, filmes, entre outras; pode até mesmo tentar se converter em outras mídias, mas os meios ou dispositivos específicos da mídia textual não permitem que ela se torne outra mídia: ela permanece texto, combinação de palavras, mas esse texto pode gerar a ilusão de outra mídia, pode provocar no leitor a sensação de que ele não está lendo, mas vendo um quadro, ouvindo uma música ou assistindo um filme:

(...) uma referência intermediária pode apenas gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas ou - falando de maneira mais geral - a sensação de uma presença visual ou acústica. (RAJEWSKY, 2012, 28)

Outro exemplo de referência intermediática<sup>14</sup> dado por MOSER (2006) encontra-se na obra literária “O Cavaleiro Gluck” de Hoffmann, que faz constantes referências à música. Na obra referida, a personagem principal sente a energia da música no seu corpo. MOSER (2006, 51) explica que o semantismo da mídia literária permite transpor a energia da música “de modo intermediático em uma visualização corporal”. Note-se que aqui a literatura permanece em sua materialidade, procurando imitar a música ou criar uma ilusão sonora por meio do artifício relatado.

Essa ilusão da outra mídia é uma estratégia de constituição de sentido que influencia no significado da obra literária, na forma como o receptor apreende o conteúdo daquela mídia. Para RAJEWSKY (2012, 26), o simples ato de referência de uma mídia a outra abre camadas adicionais de sentido:

As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (...), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (...). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere.

A classificação proposta por RAJEWSKY (2012) será bastante útil no desenvolvimento do presente trabalho pois, como será melhor detalhado no momento oportuno, a relação entre a literatura e a pintura encontrada na obra “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) materializa-se em referências intermediáticas. Conforme a teoria da RAJEWSKY (2012), estas referências são estratégias de constituição de sentido, e é a busca por este sentido que orientará o presente estudo.

Mas não é RAJEWSKY (2012) a única a propor uma classificação dos estudos intermediáticos e nem a formular teorias para orientar os estudos situados em cada uma das categorias constantes da sua classificação. HOEK (2006), por exemplo, empreende projeto similar, embora mais específico que o de RAJEWSKY (2012), pois seu objetivo

---

14 MOSER (2006) não utiliza o termo “referência intermediática” nem faz alusão à obra de RAJEWSKY (2012), mas a referência à música que ele encontra no seu estudo sobre as relações da literatura com outras artes pode ser classificada como uma referência intermediática. É que das conclusões por ele alcançadas fica evidente que a obra de Hoffmann contém referências à música que procuram criar a ilusão dessa arte por meio do texto literário.

é propor uma classificação metodológica para os estudos literários de textos que possuem um referencial pictural. Sua pesquisa, portanto, restringe-se às relações entre literatura e pintura.

HOEK (2006) classifica as relações entre literatura e pintura segundo o contexto da produção e da recepção. Se vista sob o prisma da produção, haverá sempre sucessividade (imagem precedendo o texto ou texto precedendo a imagem). Já quando vista sob o prisma da recepção, haverá simultaneidade do texto e da imagem (imagem situada em um texto, texto situado em uma imagem, imagem próxima a um texto, texto próximo a uma imagem).

Ao tratar do contexto da produção, ele alude, inicialmente, aquelas obras em que a imagem precede o texto, isto é, em que o texto refere-se a uma imagem pré existente.

Nesse campo, ele vislumbra dois casos. O primeiro congrega as obras multimediais, nas quais “a transposição intersemiótica da imagem à escrita se faz no interior de uma só obra de arte” (HOEK, 2006, 171), como no caso dos títulos inscritos na moldura dos quadros e legendas de uma imagem. Segundo o autor, nesse caso a função da junção das duas formas de arte será a de nomear e identificar a imagem. O segundo caso congrega as obras transmediais, que são aquelas em que a transposição intersemiótica se faz de uma obra de arte pictórica para um texto literário. Nesse caso, mais complexo, ele identifica três possíveis funções da combinação entre as artes.

As funções do texto literário nas obras transmediais, segundo HOEK (2006), são as seguintes: (i) comentar uma imagem, como nos tratados de crítica da arte; (ii) transpor uma imagem pela escrita, como no caso dos poemas efrásicos; ou (iii) “relatar uma imagem, inserindo em um texto narrativo a descrição de uma obra de arte” (HOEK, 2006, 174). É o que se dá no romance de arte, podendo a obra de arte relatada ser real ou imaginária.

O autor acredita que sempre que o texto literário relatar uma imagem, como no terceiro caso referido logo acima, esse relato terá uma função narrativa. (HOEK, 2006, 176). Mas como, exatamente, essa descrição da obra de arte afetará a narrativa? Para melhor esclarecer essa questão, HOEK (2006) vale-se dos estudos de BERTHO. Ele diz que a autora distingue quatro específicas funções que as descrições picturais exercem na narrativa. Seriam elas as funções psicológica, retórica, estrutural e ontológica, assim definidas:

- função psicológica, que busca caracterizar os personagens a partir das suas reações à arte: o passeio dos noivos no Louvre, em *L'Assommoir*;
- função retórica, que consiste em produzir o efeito da arte sobre um dos personagens da narrativa: é a semelhança entre Odette e Zéphora de Botticelli, que suscita o amor de Swann;
- função estrutural, que projeta a estrutura pictural sobre a obra literária: "o tema pictural se apresenta, então, como a mise en abyme do tema ficcional", escreve Yvette Went-Daoust, que oferece o seguinte exemplo: *Le Chef-d'œuvre inconnu* refere-se a um quadro de Porbus intitulado *La Marie Egyptienne*; ora, a imagem de Maria, que se prostitui para poder pagar uma travessia de barco, demonstra ser uma mise en abyme de Gillette, que também se prostitui ao se oferecer como modelo para o pintor Frenhofer. Trata-se de uma mise en abyme predicativa;
- e, finalmente, Sophie Bertho distingue uma função ontológica: a obra de arte simboliza o próprio sentido da obra literária: a pintura de Elstir assume esta função na *Recherche du temps perdu* (HOEK, 2006, 176).

Como é possível perceber, embora os estudos de RAJEWSKY (2012) e HOEK (2006) difiram em seu conteúdo - a título de ilustração, as referências intermediáticas de RAJEWSKY (2012) são muito mais amplas que o mero relato de uma obra de arte no texto literário -; eles possuem um interessante denominador comum: ambos defendem que tais referências são estratégias de constituição de sentido. RAJEWSKY (2012) deixa a questão mais em aberto: as referências intermediáticas criam a ilusão de outra mídia, cabendo ao pesquisador, em cada caso concreto, identificar como essa ilusão de outra mídia contribui para a significando total do produto. HOEK (2006), por seu turno, esclarece desde já qual o sentido do relato de uma obra pictórica no texto literário: a invasão do pictural no texto teria uma função narrativa que pode ser psicológica, retórica, estrutural ou ontológica.

Cumprir ter em vista que, embora as referências à pintura encontradas na obra "Meu nome é vermelho" (PAMUK, 2008) sejam muito mais variadas que o mero relato de uma obra de arte, elas também o incluem. Desse modo, nada impede que, a par de se utilizar a teoria de RAJEWSKY (2012) para identificar o sentido de tais referências, também se utilizar os estudos de HOEK (2006) para enriquecer os resultados encontrados.

Também é necessário, neste breve resumo das pesquisas atuais sobre o tema que de alguma forma nos serão úteis no desenvolvimento desta dissertação, mencionar os trabalhos de LOUVEL (2012) (2006), pois eles servirão para identificar de que forma o livro "Meu nome é vermelho" (PAMUK, 2008) abre-se para a arte pictórica ou, nas palavras de LOUVEL (2012) (2006), para o pictural.

Para LOUVEL (2012), há uma gradação de contaminação de um texto pelo pictural, no qual o menor grau é ocupado pelo efeito-quadro<sup>15</sup>, seguido da vista pitoresca<sup>16</sup>, da hipotipose<sup>17</sup>, dos quadros vivos<sup>18</sup>, do arranjo estético<sup>19</sup>, da descrição pictural<sup>20</sup> e, finalmente, da ecfrase, o maior grau de saturação do texto pela pintura (LOUVEL, 2012, 50). A autora ainda revela que a identificação de cada uma dessas ocorrências no texto dá-se por meio de marcadores de picturalidade, os quais ela elenca como sendo os seguintes:

o léxico técnico (cores, nuances, perspectivas, glacis, verniz, formas, camadas, linha etc); a referência aos gêneros picturais (natureza morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais, como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas - “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma -ing em inglês, que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento. (LOUVEL, 2012, 49)

Cabe ao pesquisador, portanto, tentar identificar, no texto, os marcadores de picturalidade que, juntos, apontam para alguma das categorias aventadas por LOUVEL

---

15 Efeito quadro – “O efeito-quadro, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão (...). o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro ou ainda quando percebe uma referência a uma escola de pintura.” (LOUVEL, 2012, 50).

16 Vista pitoresca – Ocorre quando “a descrição de uma cena remete, mais ou menos diretamente, à categoria do pitoresco” (LOUVEL, 2012, 52).

17 Hipotipose – Segundo LOUVEL (2012,54) “Fontanier lembra que hipotipose, em grego, vem de “modelo original, quadro”, de “desenhar, pintar”. Segundo o autor, a hipotipose “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva”

18 Quadros vivos – “Os quadros vivos, muito admirados no século XIX. Aproximavam-se do teatro e da ópera, também bastante em voga. Os personagens, dispostos em posições “falantes” reproduzindo um quadro ou uma cena histórica imobilizavam-se numa evocação, por exemplo, do Radeau de la Méduse ou do Serment des Horaces, às vezes mais apreciados do que as próprias pinturas. (...) Vários romances apelam para esse tipo de gestos codificados, interrompendo a ação que se especializa (...)” (LOUVEL, 2012, 55)

19 Arranjo estético – “O arranjo estético ou artístico encontra-se, preferencialmente, no olhar do sujeito personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é assim revelada. O exemplo paradigmático poderia ser fornecido pela novela Katherine Mansfield , “Bliss”, quando a personagem de Bertha dispõe “com arte” dois arranjos de frutas sobre uma mesa. O léxico pictural aparece com evidência, mas nenhuma referência direta é feita a um quadro de pintura em especial, o qual, portanto, não se trata de querer encontrar a qualquer custo.” (LOUVEL, 2012, 58)

20 Descrição pictural – “A descrição pictural constituiria o grau mais elevado de saturação do texto pelo pictural antes da própria ecfrase. (...) Torna-se (...) essencial identificar os operadores de abertura e de fechamento do texto à imagem, as mudanças de regime do texto, tais como efeitos de enquadramento, tipografia, grafia, título, dêiticos, narrativas encaixadas, a focalização, os tempos e os aspectos, o léxico pictural e metapictural.” (LOUVEL, 2012, 58)

(2012) (2006). Encontrar a abertura do texto ao pictural, todavia, é apenas o início da aventura. Para a autora, o pictural sempre acrescenta algo ao texto (LOUVEL, 2012, 63), cabendo ao pesquisador identificar, em cada um deles, em que consiste tal acréscimo.

O presente trabalho vale-se, principalmente, da teoria de RAJEWSKY (2012) de que as referências intermediáticas são estratégias de constituição de sentido. Buscaremos encontrar no texto, com base nas lições de LOUVEL (2012) (2006), exemplos de referências intermediáticas - do tipo pictural - para então tentar estabelecer como semelhantes referências influenciam o sentido ou o significado do texto literário.

Antes, entretanto, faremos um desvio para melhor compreender a arte das pinturas em miniatura, pois como veremos adiante, a imensa maioria das referências intermediáticas encontradas na obra sob análise são de pinturas em miniatura.

## 2. O ISLÃ, O IMPÉRIO OTOMANO E A ARTE ISLÂMICA

No romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) as pinturas em miniatura produzidas pelos grandes mestres do passado, assim como pelos pintores do Ateliê do Sultão, são recorrentemente aludidas, descritas e discutidas. Essa forma de arte antiga insere-se na narrativa como tema e é central para a compreensão do significado geral da obra. O mero estudo do tema pictórico no contexto da obra literária é capaz de revelar interessantes aspectos das relações entre a pintura e a literatura<sup>21</sup>. Não são, contudo, apenas essas as relações entre essas duas formas de arte que se pode identificar no livro “Meu Nome é Vermelho” (PAMUK, 2008). É que as pinturas em miniatura não influenciam apenas a temática da obra, mas também o próprio texto.

Para esclarecer como tal se dá será necessário, antes, explicar o que é uma pintura em miniatura. Ocorre que, para deixar claro em que consiste essa forma de arte, é preciso expor alguns conceitos sobre as sociedades que a produziram, pois a arte é produto de uma sociedade em um determinado momento histórico, ou de suas ideias, concepções e necessidades (GOMBRICH, 2015, 44). Os movimentos artísticos são fortemente influenciados pelos fatores formadores das sociedades em que surgem, como a religião, os costumes, a política, enfim, a forma como um determinado grupo de pessoas vê o mundo. Tendo isso em vista, antes de explicarmos o que é uma pintura em miniatura, ofereceremos alguns conceitos sobre o Islã, o Império Otomano e a arte produzida pelas sociedades islâmicas.

### 2.1 O Islã

*“O Oriente e o Ocidente a Alá pertencem”* (PAMUK, 2008, 513)

O Islã é uma religião que possui local e data precisos para o seu surgimento: a cidade de Meca, na Península Arábica, no ano de 610 D.C. Foi nessa pequena cidade e data que um homem de quarenta anos de idade chamado Maomé afirmou ter ouvido pela primeira vez uma voz - que depois identificou como a do anjo Gabriel - dizer que Alá era o único Deus (LEWIS, 2010, 34) .

---

21 Vide CAVALCANTE e BARBOSA (2013)

Maomé nasceu na cidade de Meca, povoação incrustada no deserto da Arábia, no ano de 570 da era cristã. Seu pai, Abd Allah, faleceu pouco tempo após o seu nascimento e foi seguido, seis anos depois, pela mãe, Aminah bint Wahb, deixando o menino órfão ainda na infância (LEWIS, 2010, 31). Embora ele fizesse parte de um clã de certa importância na Arábia - os Hachemitas - sua posição social era precária, pois sem pai, mãe, ou fortuna, dependia dos favores e da boa vontade dos familiares, em especial de um tio mercador chamado Abu Talib, chefe do seu clã, que se tornou seu protetor (LEWIS, 2010, 31) (MONTEFIORE, 2013, 227).

O menino trabalhava desde muito jovem ajudando o tio com os seus negócios na cidade de Meca e acompanhando-o nas caravanas que levavam e traziam especiarias, perfumes, alimentos e escravos, nas rotas que, para o norte, ligavam a Arábia à Síria, passando por Jerusalém, para o sul, seguiam até o Iêmen, e para o oeste, ao Mar Vermelho e à Etiópia (LEWIS, 2010, 29). Essas viagens lhe puseram em contato com diversas culturas, povos e religiões (MONTEFIORE, 2012, 227).

Quando contava vinte e cinco anos de idade, Maomé casou-se com uma viúva de quarenta anos chamada Cadija bint Khuwaylid, uma mulher rica e inteligente, com quem teve quatro filhas (LEWIS, 2010, 33-34), entre as quais, Fátima, personagem que veio a representar importante papel na história da religião muçulmana, estando, junto com seu marido, Ali, primo de Maomé, diretamente ligada à cisão da religião criada por seu pai entre xiitas e sunitas (DEMANT, 2013, 38).

LEWIS (2010) acredita que, muito mais do que a progênie, Cadija deu a Maomé a segurança financeira e a companhia inteligente que possibilitaram sua futura atividade como vidente. Para ele, “o profeta de Deus é praticamente inconcebível sem a riqueza, a cultura, a afeição e as conexões de sua excepcional esposa” (LEWIS, 2010, 32)

Após o casamento com Cadija, Maomé prosperou na vida pessoal e nos negócios, mas o seu temperamento questionador levou-o a não apenas se distanciar, mas também condenar a ordem social de Meca (LEWIS, 2010, 33). Ele, então, adquiriu o costume de caminhar pelo deserto e meditar. Numa ocasião, enquanto meditava em uma caverna, Maomé conta que o anjo Gabriel lhe apareceu subitamente e lhe deixou uma mensagem: ele falou que Alá era o único Deus (LEWIS, 2010, 34).

Maomé ficou muito assustado com a experiência e contou a Cadija o que tinha lhe acontecido (MONTEFIORE, 2013, 228). Ela o acalmou, mas a aparição se repetiu, não por uma ou duas vezes, mas em inúmeras, incontáveis ocasiões (LEWIS, 2010, 35). No

início, Maomé pensou que estivesse louco (LEWIS, 2010, 34), mas depois se convenceu de que aquilo era real e então passou a anunciar ao mundo o que o anjo Gabriel ia lhe revelando. Sua esposa foi a primeira acreditar no que ele dizia e se tornou, portanto, a primeira muçulmana. (LEWIS, 2010, 34-35)

Não demorou para que outros se convencessem das suas palavras e passassem a seguir a nova religião (LEWIS, 2010, 36-37). Maomé explicava que Alá era o único Deus e o caminho para alcançar a salvação (MONTEFIORE, 2013, 228), o que o levava a criticar os moradores de Meca, politeístas que adoravam as divindades da Caaba. Ele pregava valores de igualdade, justiça e as virtudes da vida pura (MONTEFIORE, 2013, 228) e dizia que a riqueza deveria ser utilizada para o bem de todos e que os homens não deveriam exibi-la, como costumavam fazer nas ruas e nos mercados da cidade. Ele advertia que no dia do juízo final Alá olharia os bons atos dos homens e que a riqueza acumulada em vida de nada lhes valeria (LEWIS, 2010, 36).

A igualdade social pregada pelo profeta<sup>22</sup> somada a sua firme rejeição à adoração dos deuses da Caaba<sup>23</sup>, levaram os poderosos de Meca a antipatarem com o novo credo e os seus seguidores<sup>24</sup>. Foi nesse tempo de turbulência que tanto Cadija quanto o seu tio Abu Talib morreram (LEWIS, 2010, 39). Para MONTEFIORE (2013, 229), o falecimento da esposa e do tio, figuras importantes na sociedade e que lhe conferiam proteção, deixou Maomé e sua nova religião ainda mais expostos aos ataques dos que se lhe opunham. Foi nesse cenário que o Profeta e os muçulmanos recém convertidos decidiram deixar Meca e migrar para Iatriba ou Yathrib, uma povoação próxima, depois rebatizada de Medina ou Madinah un-Nabi, a cidade do profeta (MONTEFIORE, 2013, 229). Essa migração, denominada Hégira, deu-se no ano de 622 e marcou o início do calendário islâmico (MONTEFIORE, 2013, 229).

---

22 “(...) outras revelações carregavam consigo implicações subversivas, como os primeiros pronunciamentos relativos à riqueza. Sua essência era que a riqueza deveria ser usada pelo bem da maioria e que sua exibição ostentosa - coisa que parecia crescer em Meca - era errada” (LEWIS, 2010, 36)

23 “Parecia não haver lugar para os antigos deuses e demônios nessas visões de divindade única. (...) Ele recebeu a ordem de lutar “até que a idolatria deixe de existir e a religião de Deus reine suprema” (LEWIS, 2010, 35).

24 LEWIS (2010, 38) explica que a pregação de Maomé comprometia tanto os lucros dos poderosos, advindo da peregrinação à Caaba, um importante centro religioso politeísta na região nos tempos pré-islâmicos, quanto a subordinação que os pobres deviam aos ricos naquela sociedade. Citando uma fonte antiga, o autor relata uma interessante história: “Uma descrição reveladora, datada de um século depois, que parece conter certa verdade, relata que um grupo de proprietários de terras coraixitas de Taif marchou até Meca para falar com Maomé: “Eles se comportaram de maneira violenta com ele e mostraram que não tinham gostado nada do que ele dizia, porque aquilo deixava agitados aqueles que os serviam”. Logo foi relatado que todos os clãs achacaram aqueles entre seus membros que eram muçulmanos, atormentando-os e tentando forçá-los a abandonar sua religião” (LEWIS, 2010, 38-39).

Viúvo, Maomé casou-se com quatro mulheres e passou a viver com elas em Iatribé (LEWIS, 2010, 41). Lá ele pregou a nova religião e angariou vários seguidores (LEWIS, 2010, 41). Diversas batalhas entre os politeístas de Meca e os muçulmanos de Iatribé ocorreram nos anos seguintes, com vitórias e derrotas de ambos os lados (LEWIS, 2010, 46-52). Ao final, o exército muçulmano se sagrou vencedor e no vigésimo ano do Ramadã retornou vitorioso à cidade de Meca. A Caaba, então, que antes abrigava um grande número de deuses e deusas, foi consagrada exclusivamente a Alá e o povo da cidade se converteu à religião muçulmana (LEWIS, 2010, 51).

Maomé morreu pouco depois, aos sessenta e dois anos de idade, e não deixou qualquer indicação sobre a sua sucessão (LEWIS, 2010, 53). DEMANT (2013, 38) explica que, após a morte do profeta, formaram-se duas correntes quanto a sua sucessão: a primeira advogava que o seu sucessor deveria ser um membro da sua família, enquanto a segunda acreditava que qualquer fiel que contasse com o apoio da comunidade, ou *umma*, poderia liderar os muçulmanos. Um conselho de anciãos se reuniu e escolheu um dos sogros de Maomé para sucedê-lo, o qual recebeu a titulação de Califa. O escolhido foi Abu Bakr<sup>25</sup>, membro da tribo dos Coraixitas, a mais proeminente de Meca (DEMANT, 2013, 38). A escolha do sogro em detrimento de Ali Ibn Abi Talib, marido de Fátima e que pertencia ao mesmo clã de Maomé, os Hachemitas, privilegiou a segunda corrente e provocou posteriormente a cisão religiosa até hoje vigente entre xiitas e sunitas (DEMANT, 2013, 40).

Com o falecimento de Abu Bakr, apenas dois anos depois, outro sogro de Maomé foi alçado ao poder. O seu nome era Omar Ibn al-Khattab e ele permaneceu como Comandante dos Fieis por dez anos (LEWIS, 2010, 55). Após a sua morte, foi sucedido por Uthman, genro de Maomé (LEWIS, 2010, 56).

Foi durante o reinado destes primeiros três Califas que se realizou a compilação do Corão, o livro sagrado da religião muçulmana, a qual se concluiu em 656 (LEWIS, 2010, 56). É importante ter em vista que não foi Maomé quem escreveu o Corão. Foram os Califas que lhe sucederam no comando da *umma*, ou da comunidade, que se dedicaram a compilar em um livro os ensinamentos que o profeta Maomé recebia de Alá por meio

---

25 Abu Bakr, pai de Aisha, uma das esposas de Maomé, participou da Hégira junto com Omar Ibn al-Khattab, Uthman Ibn Affan e Ali Ibn Abi Talib. Eles formavam um círculo de amigos íntimos do profeta, chamado de *rashidun*, os guiados corretamente. Após a morte do profeta todos tornaram-se califas (LEWIS, 2010, 40).

do anjo Gabriel, trabalho para o qual foram inestimáveis as contribuições de Ali, o marido de Fátima, Aisha, uma das esposas do profeta e Zayd Ibn Thabit, seu escriba (LEWIS, 2010, 90-91). Os dois primeiros, por serem dotados de uma memória excepcional e recordarem os exatos versos recitados pelo profeta (LEWIS, 2010, 90-91), e o terceiro, por ter anotado em pedaços de pedras, ossos e folhas as exatas palavras de Maomé (LEWIS, 2010, 54).

MONTEFIORE (2013, 228) ressalta o caráter poético do Corão<sup>26</sup>, cujo texto foi inteiramente recitado pelo profeta, inspirado pela tradição da poesia oral árabe:

Numa rude sociedade militar onde todos os meninos e homens portavam armas, a tradição literária não era escrita, mas consistia numa rica poesia oral, que celebrava os feitos de guerreiros honrados, amantes apaixonados e caçadores destemidos. O profeta fazia uso dessa tradição poética: suas 114 suras (capítulos) foram inicialmente recitadas antes de serem reunidas no Alcorão - “A Recitação”, um compêndio de belíssima poesia, sagradas obscuridades, claras instruções e atordoantes contradições.

Além das suras ou capítulos do Corão, há uma enorme quantidade de preceitos normatizados em ahadith. Tratam-se de relatos, recordações e lembranças das palavras e feitos de Maomé (LEWIS, 2010, 55). Essas ahadith eram compiladas a medida que aqueles que conheceram o profeta em vida afirmavam terem ouvido tal e qual frase da sua boca (LEWIS, 2010, 55).

A morte de Uthman alçou Ali ao poder, mas por um espaço de tempo muito curto, pois ele terminou sendo assassinado por seus opositores (DEMANT, 2013, 38), o que pôs fim à sucessão da linhagem do profeta. Foi a partir desse momento histórico que a cisão entre xiitas e sunitas tornou-se relevante. Os xiitas acreditam que os muçulmanos devem ser comandados pelos descendentes diretos do profeta, pois esses foram aprovados por Alá (DEMANT, 2013, 40). Os sunitas, ao contrário, acreditam que qualquer fiel pode exercer o comando dos muçulmanos, desde que obtenha a aceitação da comunidade, ou umma (DEMANT, 2013, 38) Atualmente, os xiitas representam 15% dos muçulmanos e o único país com um regime xiita é o Irã, embora a maioria da população do Iraque, do Bahrain e do Líbano sigam essa vertente religiosa (DEAMNT, 2013, 220). Os sunitas,

---

26 LEWIS (2010) também chama a atenção para o caráter poético do Corão, afirmando que o livro é “poesia de intensidade e beleza das mais inegáveis aos árabes que escutam sua recitação pela primeira vez”(LEWIS, 2010, 57). Apesar disso, LEWIS (2010, 57) afirma que Maomé desdenhava a poesia, o que, para o autor, tinha o objetivo de afastar sua mensagem da ficção literária.

por seu turno, representam 85% dos seguidores da religião islâmica, sendo maioria em países como a Arábia Saudita, Emirados Árabes, Egito, Turquia, Jordânia, entre outros.

Ao mesmo tempo em que a religião islâmica se organizava e os seus líderes se sucediam no poder, os fiéis partiam de Meca para a conquista dos territórios vizinhos. Esse movimento de conquista é conhecido como *jihad*<sup>27</sup> e sua eficiência foi tamanha que, em menos de cem anos subjugou metade do mundo conhecido ao domínio muçulmano: os árabes conquistaram toda a Arábia, o Oriente Médio, a Ásia Menor, o Norte da África e a Península Ibérica e, posteriormente, a Índia, partes da África e da Ásia oriental. LEWIS (2010) assim explica a jihad muçulmana:

Menos de um século após morte de Maomé, no 632 ano da Era Comum, e pela primeira vez desde Alexandre, o Grande, um cinturão imperial de finanças, comércio e negociações se estenderia de Samarcanda, na direção da China, e de Sind, na borda da Índia, até Tânger, no Atlântico, e Sijilmasa, nos limites do Saara. (...) O jihad árabe varreu para o lado reinos e impérios com uma velocidade que surpreendeu os clérigos e cronistas da época. (LEWIS, 2010, 73)

O processo de conquista resultou numa rápida islamização dos povos conquistados. DEMANT (2013, 42) explica que a conversão não era imposta, mas a posição social do muçulmano nos territórios conquistados era superior a dos infiéis. Além disso, os muçulmanos não precisavam pagar a *jizya*, imposto cobrado dos não conversos.

A islamização dos povos conquistados gerou uma unidade cultural que lhes conferiu uma identidade comum (BISSIO, 2012). DEMANT (2013) acredita que essa identidade comum tenha surgido não apenas porque os povos convertidos ao islamismo partilhavam o mesmo conjunto de crenças religiosas, mas porque partilhavam o mesmo modo de vida, já que o Islã não é apenas uma religião, mas um sistema jurídico que regula todos os aspectos da vida dos crentes. Disso decorre que, no Islã, não há diferenciação entre política e religião (DEMANT, 2013, 35). Essa característica totalizante do islamismo torna-a “o principal elemento formativo da identidade coletiva das populações subjugadas a ele” (DEMANT, 2013, 35):

O islã é uma religião (*din*), com tudo o que este termo implica (crença, ritual, normas, consolação etc), ao mesmo tempo que é uma comunidade (*umma*) e um modo de viver ou tradição (*sunna*) que regulariza todos os aspectos da vida: o indivíduo e as etapas do seu

---

<sup>27</sup> A palavra “jihad” significa luta ou empenho: “luta consigo mesmo, empenho contra os inimigos” (LEWIS, 2010, 73)

desenvolvimento; a educação; as relações entre homens e mulheres; a vida familiar e comunal; o comércio e o governo, a justiça e a filosofia (DEMANT, 2013, 35).

Além da religião, BISSIO (2012, 33) acredita que não se pode olvidar o importante fator de coesão que representou a língua árabe no tempo das conquistas. Ela explica que a unificação linguística do império foi fortemente influenciada pelo califa omíada Abd al-Malik ibn Marawan (685-705), que declarou o árabe a única língua administrativa do Império. A partir de então, a língua árabe consolidou-se como o instrumento de comunicação entre o centro e as regiões mais afastadas sob domínio árabe. Além disso, para os povos islamizados, a língua árabe era, por si, sagrada, pois em árabe foi revelado o Corão, o que tornava desejável seu aprendizado<sup>28</sup>.

Muçulmanos, portanto, independente da sua origem, raça e localização geográfica, compartilhavam um conjunto de crenças, sentiam-se parte da mesma comunidade, ou *umma*, estavam submetidos as mesmas regras jurídico-sociais e podiam comunicar-se por meio da língua árabe<sup>29</sup>. BISSIO (2012, 29) afirma que essa percepção de pertencimento a uma unidade cultural era tão pronunciada nos primeiros séculos do islamismo que não existia palavra na língua árabe medieval para definir o conceito de fronteira. O que havia era uma linha divisória difusa e provisória entre o mundo muçulmano - dar al-islam e o mundo exterior - dar al-harb:

Essa percepção de espaço se traduz no direito islâmico, para o qual o mundo divide-se em dois territórios: o dar al-islam - o país do Islã - e o dar al-harb - o país da guerra ou o país que ainda não está no domínio do Islã. Nesse sentido, toda fronteira, além de difusa e não definida conceitualmente, não passava de algo provisório, uma vez que a missão do Islã é conquistar novas terras para que passem a formar parte da verdadeira civilização, aquela ditada pela Revelação. (BISSIO, 2012, 30)

Essa unidade cultural e esse território comum que caracterizava o dar al-islam facilitava o trânsito de estudiosos, cientistas e artistas das mais diferentes origens (BISSIO, 2012, 34). BISSIO (2012, 35) afirma que, a partir da instalação do califado em

---

28 Apesar disso, DEMANT (2013, 44) registra que nem os persas nem os turcos adotaram a língua árabe como vernáculo.

29 É importante ter em vista que, embora a conversão à religião muçulmana gerasse o sentimento de pertencimento à *umma* e uma unidade cultural pronunciada, nos primeiros tempos ainda existia uma diferença social entre árabes e não árabes. Segundo LEWIS (2010), foi somente no avançado do século VIII que surgiu “a concepção de um Islã universal, em que as posições mais altas de poder e privilégio permaneciam abertas aos não árabes” (LEWIS, 2010, 100).

Bagdá ganha impulso o estudo científico em todos os ramos do conhecimento. Além da tradução dos manuscritos antigos, inclusive gregos - o que colocaria os árabes como os verdadeiros herdeiros da cultura helênica -, a autora recorda que os árabes, em particular, e os muçulmanos, em geral, destacaram-se em estudos de teologia, direito, linguística, matemática, astronomia e medicina (BISSIO, 2012, 35).

O florescimento científico e cultural árabe tem início no califado de al-Walid, no começo do século VIII. LEWIS (2010) explica que al-Walid pretendia “transformar a religião e a cultura dos árabes na glória da humanidade” (LEWIS, 2010, 105). O resultado dessa aspiração foi a Grande Mesquita de Damasco, “com seu teto abobado de tirar o fôlego, seu pórfiro precioso e a caligrafia em pérolas reluzentes” (LEWIS, 2010, 105). Foi também no califado de al-Walid que foi finalizada a Mesquita al-Aqsa em Jerusalém. A construção dos dois templos religiosos testemunha o legado arquitetônico extraordinário desse califado (LEWIS, 2010, 140).

Após os quatro califas rashiduns, pertencentes ao círculo íntimo do profeta e escolhidos por consenso, seguiu-se um califado hereditário denominado Omíada, com sede em Damasco, que perdurou até o ano de 750 (LEWIS, 2010, 750). Foi durante o califado omíada que os muçulmanos invadiram a Europa, ocupando os territórios Ibéricos e seguindo até o centro da França, de onde recuaram após a batalha de Poitiers, em 732 (LEWIS, 2010). Após a queda dos omíadas, seus sucessores, os abássidas, transferiram a capital do império árabe para um ponto às margens do rio Tigre, no atual Iraque, onde se ergueu a cidade de Bagdá (LEWIS, 2010, 207). Ainda no século VIII, um príncipe omíada tomara o governo de al-Andalus, o território muçulmano na Europa, mas o rompimento formal com Bagdá, como adverte LEWIS (2010, 212) somente se deu no século X.

Ainda sob o domínio do califado Abássida, embora fosse esse um domínio muito mais de direito que de fato, ergueu-se em Córdoba a Grande Mesquita. Para LEWIS (2010, 289), “poucos feitos exemplificaram tão bem a superioridade inovadora do Dar al-Islam dominado pelos árabes depois de 150 anos de conquista e assimilação”<sup>30</sup>.

O Dar al-Islam, contudo, foi perdendo poder e o califado abássida caiu no século XVI. O domínio islâmico na Península Ibérica atravessou séculos, caracterizado por uma

---

30 “(...) a Grande Mesquita se tornou, pela virtude da sua pureza de forma, arquétipo arquitetônico para três zonas culturais: a Andaluzia muçulmana, a Espanha cristã e o Sefarad hebraico.” (LEWIS, 2010, 290).

vasta produção artística e científica, até que, no ano de 1492 Granada foi tomada pelas forças cristãs e os muçulmanos deixaram o continente europeu (BISSIO, 2012, 55).

Embora os árabes, especificamente, não tenham construído nenhum outro império que se equiparasse ao Dar al-Islam, povos outros que por força da Jihad se converteram à religião muçulmana estavam prestes a formar três grandes impérios de fé maometana: o império mogol, na Índia, o império safávida, no Irã e o Império Otomano, no Oriente Médio e na Europa Oriental (MACGREGOR, 2013, 585).

## 2.2 O Império Otomano

*“Ele me contou que o Sultão, o Protetor do Mundo, queria que o livro ficasse pronto para o milenário da Hégira, a fim de demonstrar por ocasião no ano mil do calendário muçulmano que ele e seu império eram capazes de dominar as artes da Europa tão bem quanto os próprios europeus”* (PAMUK, 2008, 52)

O Império Otomano surge por volta do ano de 1300 (QUATAERT, 2015, 23) e perdura até 1922, logo após o final da Primeira Guerra Mundial (QUATAERT, 2015, 25). É ele, portanto, um dos impérios mais duradouros da História (DEMANT, 2013, 56).

A área em que ele inicialmente se instala pertencera ao Império Romano e, posteriormente, ao seu sucessor, o Império Bizantino (QUATAERT, 2015, 37). Com as invasões árabes do século VII, contudo - a jihad que se mencionou no capítulo anterior - Bizâncio perdeu grande parte desses territórios, tendo diminuído seu tamanho territorial e seu tamanho político (QUATAERT, 2015, 37). Logo após, Bizâncio passou a sofrer com uma série de conflitos militares: o império enfrentava, ao mesmo tempo ou em intervalos curtos, Veneza e Gênova no Mediterrâneo, que lutavam pelas possessões mais lucrativas nas rotas comerciais marítimas, os reinos expansionistas da Sérvia e da Bulgária, que atacavam a norte e a oeste, e os povos turcomanos, nômades emigrantes da Ásia Central que haviam abandonado sua religião xamânica para se converter ao islamismo. (QUATAERT, 2015, 37-38)

As perdas territoriais e as diversas frentes de guerra enfraqueceram Bizâncio, o que favoreceu a invasão, entre outros, dos povos turcomanos, especialmente após o ano de 1071, quando as forças nômades turcas venceram a batalha de Manzikert, travada contra o exército do Imperador Romano Diógenes (QUATAERT, 2015, 38). A partir de então, a região da Anatólia, onde falava-se grego e praticava-se a religião cristã, foi aos poucos tomada por falantes de turco seguidores do islamismo (QUATAERT, 2015, 39).

Por volta do ano 1300, perto da cidade de Constantinopla, atual Istambul, fixou-se um principado turcomano entre tantos outros principados turcomanos que se estabeleceram na região. Esse, especificamente, distinguiu-se dos outros, pois floresceu quando outros, maiores e mais poderosos, pereceram (QUATAERT, 2015, 39-40). Este pequeno principado liderado por Osmã, nome do qual deriva a palavra otomano (DEMANT, 2013, 58), terminou por tornar-se um dos impérios mais poderosos da história: o Império Otomano (BISSO, 2012, 63).

O principado de Osmã expandiu-se rapidamente e no ano de 1453, sob o comando de Sultão Mehmed II, conquistou a cidade de Constantinopla, que se tornou a capital do Império (BISSO, 2012, 62), episódio referido pelos Otomanos como a “Conquista de Constantinopla” e pelos europeus como a “Queda de Constantinopla”. O crescimento populacional dessa cidade a partir da conquista de Mehmed II ilustra a vivacidade econômica do Estado Otomano: de 30.000 almas, à época da conquista, a cidade passou a acolher 400.000 um século depois (QUATAERT, 2015, 43).

Foi mais ou menos por essa época, um século após a conquista de Constantinopla, que o Império Otomano alcançou seu auge, ou sua época de ouro, sob o comando de Sultão Solimão, o magnífico, que reinou entre 1520 e 1566 (QUATAERT, 2015, 43). BISSO (2012, 63) afirma que no reinado de Solimão, o magnífico, o Império Otomano atingiu sua máxima extensão territorial. QUATAERT (2015, 23) registra que no século XVII o império detinha um território que abrangia o sudeste da Europa, o norte da África e a Ásia Ocidental. Foi também por essa época, entre o século que separa os reinados de Mehmed II e Solimão, o Magnífico, que segundo QUATAERT (2015, 54) surgiu a noção de um Império Otomano.

No século que se espreme entre os reinados de Mehmed II e Solimão, o magnífico também se consolida o poder absoluto do Sultão (QUATAERT, 2015, 54), que a partir do século XVII vai diminuindo gradualmente até se tornar simbólico (QUATAERT, 2015, 55). Também o poder do Império Otomano diminui gradualmente a partir do século XVIII, quando derrotas militares seguidas de perdas territoriais anunciam o início da decadência do grande império (QUATAERT, 2015, 59).

DEMANT (2013, 59) acredita que a derrota dos Otomanos no segundo cerco de Viena em 1683 seja o acontecimento que representa a virada na sorte dos até então invencíveis Otomanos. Seu ocaso, todavia, foi lento, e até a Primeira Guerra Mundial seu

território ainda englobava a atual Turquia, a Síria, o Líbano, o Iraque, Israel, a Palestina, a Jordânia e a Arábia Saudita (QUATAERT, 2015, 24-25).

Desde o princípio até o seu ocaso, o poder central do Império esteve nas mãos dos muçulmanos sunitas (DEMANT, 2013, 60). A liberdade religiosa, todavia, sempre existiu no império, especialmente no que toca aos “Povos do Livro” - judeus e cristãos - sendo os períodos de perseguição religiosa pontuais e excepcionais (QUATAERT, 2015, 28). QUATAERT (2015), inclusive, elucida que a filiação à religião muçulmana não resultava em uma superioridade social, econômica e política do indivíduo:

Considere-se a asserção muito popular nos textos sobre o Médio Oriente de acordo com quais, legalmente, os muçulmanos gozavam de um estatuto superior ao dos não muçulmanos em virtude, apenas, da sua filiação religiosa. Um olhar pelos registros históricos mostra-nos de imediato a imensa quantidade de judeus e de cristãos otomanos mais bem posicionados do que os muçulmanos na hierarquia social, beneficiando de maior riqueza e acesso ao poder político. Em muitas circunstâncias, o mercador cristão abastado, por exemplo, tinha mais prestígio e influência local do que o soldado muçulmano desfavorecido. Ou seja, a categoria de muçulmano ou de cristão por si só não correspondia à realidade social, econômica e política da pessoa, mas era uma das muitas características que a identificavam. (QUATAERT, 2015, 170).

O Império Otomano, em que pese a identificação do seu poder central com a etnicidade turca e a religião muçulmana, sempre congregou diferentes grupos étnicos e religiosos em relativa harmonia. BISSIO (2012, 63) registra que os otomanos conseguiram fazer com que grupos diferentes como cristãos, berberes, judeus, árabes e turcos, convivessem de forma pacífica. O intercâmbio científico, cultural e artístico em um Império com semelhantes características é inevitável.

Em termos políticos, cumpre mencionar que o Império Otomano participava do jogo político do continente europeu como qualquer outra potência européia sua contemporânea (QUATAERT, 2015, 25). Sua posição geográfica - encravado nos continentes asiático e africano, espaços muito próximos à Europa, além de englobar, até 1878, ano em que foi assinado o Tratado de Berlim, os atuais Estados da Bulgária, Sérvia, Grécia e Romênia (QUATAERT, 2015, 24) - conferia-lhe essa prerrogativa.

Na realidade, conforme elucida QUATAERT (2015), até o ano de 1878, quando da assinatura do Tratado de Berlim, o Império Otomano foi, efetivamente, uma potência européia, participando ativamente dos assuntos políticos e militares do continente europeu:

Até ao Tratado de Berlim de 1878, quando foi despojado de todas as suas possessões nos Balcãs, excepto alguns fragmentos, o Império Otomano fora uma potência europeia; os Estados seus contemporâneos viam-no como tal, e tinha um profundo envolvimento nos assuntos políticos e militares europeus. Ao longo de quase seiscentos anos da sua história, o Estado Otomano tanto fez parte da ordem política da Europa quanto fizeram os estados da França ou dos Habsburgos, seus rivais. (QUATAERT, 2015, 25)

Mas a proximidade do Império Otomano com a Europa geraria efeitos não apenas políticos, mas culturais. QUATAERT (2015, 29) afirma que os otomanos serviram como um meio de autodefinição da identidade europeia, pois essa forma-se em oposição ao outro e às características que os europeus lhe conferem:

Quando os europeus procuraram definir-se a si mesmos, fizeram-no, em parte, caracterizando-se segundo aquilo que não eram. Os europeus fizeram dos Otomanos o repositório do mal; identificaram as características que queriam possuir, atribuindo as contrárias ao seu inimigo. (...) No imaginário dessas populações europeias, cuja identidade estava ainda em formação, descrevia-se os Otomanos (os outros) como portadores de qualidades que os indivíduos civilizados (nós) não possuíam/não podiam possuir. (QUATAERT, 2015, 29)

SAID (2001), em obra fundamental para os estudos pós-coloniais, embora não se restrinja à oposição Europa/Império Otomano, preferindo adotar os termos mais amplos e ambíguos Oriente e Ocidente<sup>31</sup>, afirma que a identidade ocidental/europeia formou-se tendo em vista seu antípoda oriental, construído de acordo com um discurso que ele denomina de orientalista: “o Oriente ajudou a definir a Europa ou Ocidente como sua imagem, idéia, personalidade e experiência de contraste” (SAID, 2011, 14).

Para SAID (2001, 15), o orientalismo é um estilo de pensamento, um discurso ou instituição que se volta ao Oriente, “fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente”. O autor esclarece que tudo isso é possível porque o orientalismo reflete uma relação de poder, de dominação do Oriente pelo Ocidente (SAID, 2001, 17). Desse modo, parece-nos que o fenômeno a que se refere QUATAERT (2015), pelo menos no seu início, quando o

---

31 SAID (2011) foca sua pesquisa na experiência britânica, francesa e americana no denominado Oriente Próximo islâmico (SAID, 2011, 28). Isso não significa que o termo orientalismo e a caricatura do oriental, que dele emerge não se aplique a outras regiões geográficas, como ele deixa claro ao mencionar Índia, Japão e China como lugares deixados de fora da pesquisa por questões metodológicas.

Império Otomano ainda rivalizava com as potências europeias em uma relação de igualdade, não se pode denominar de orientalismo. Esse, estabelecido como discurso, ciência, estabelece-se quando a Europa firma-se em uma posição de poder hegemônico no cenário mundial.

Explicitados estes pontos principais, passemos ao subcapítulo seguinte, quando a arte produzida pelos muçulmanos em geral e otomanos em particular, será abordada. Vimos que as características geográficas e o caráter multiétnico e multireligioso do Império, levaram, desde sempre, ao intercâmbio cultural - além de comercial, político e tecnológico - não apenas com a Europa, mas com os asiáticos e africanos. A arte otomana, como aconteceu antes com a arte do Dar al-Islam, não ficou imune a essas influências externas, como veremos.

### 2.3 A Arte Islâmica

*“Por que, (...) todos os miniaturistas pintam de memória todos os cavalos do mesmo jeito, apesar de cada um de nós ter sido criado com um aspecto único por Alá, o Maior de todos os criadores?” (PAMUK, 2008, 285)*

Se seguirmos a tese de GOMBRICH (2015, 44) de que a história da arte “não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em permanente evolução”, concluímos que a arte produzida por um dado povo em um tempo e um lugar específico está ligada à cultura, história, crença e necessidade desse povo naquele tempo e lugar histórico.

Tratando da arte islâmica, GRUBE (1966) assinala que essa não é a arte de um país ou de um povo específico, mas a arte de uma civilização formada por uma série de circunstâncias históricas, como a invasão de um extenso território pelos árabes e a subsequente tomada do território conquistado por povos outros. Para ele, portanto, a arte islâmica é fortemente influenciada pelas tradições pré-islâmicas dos povos vencidos na jihad, pela cultura árabe e também pela contribuição dos povos invasores, como persas e turcos (GRUBE, 1966).

No entanto, em que pese a inegável influência de outras culturas, o autor assinala que o elemento árabe é o mais importante para o desenvolvimento da arte islâmica. Segundo ele, tal decorre tanto da religião islâmica, gestada pelos árabes, quanto da língua do Alcorão, que é o árabe, assim como da peculiar forma de escrita desse povo (GRUBE, 1966). As influências turca e persa, todavia, devem sempre ser consideradas pelos

estudiosos da arte islâmica. A influência turca, segundo o autor, “consiste principalmente numa tendência nativa à abstração que os povos turcos da Ásia Central aplicaram a qualquer forma de cultura ou arte com que se depararam em sua longa trajetória” (GRUBE, 1966, 08). O elemento persa, por seu turno, que, segundo o autor, é difícil de definir, consiste “numa atitude poética peculiarmente lírica, uma tendência metafísica, que no domínio da experiência emocional religiosa leva a um extraordinário florescimento místico” (GRUBE, 1966, 09). GRUBE (1966, 09-10) assinala, contudo, que na prática a contribuição desses três povos encontra-se tão entrelaçada que se torna difícil distinguir uma da outra.

A influência da religião na produção artística de um povo não pode ser desprezada. No caso dos povos muçulmanos, a influência da religião islâmica na sua arte é enorme, tanto que GRUBE (1966, 10) a coloca como o elemento mais importante na produção artística desses povos. É que antes da etnia, da origem geográfica e da cultura dos seus ancestrais, esses povos identificavam-se como muçulmanos (GRUBE, 1966, 10). E a religião muçulmana, conforme pontuado anteriormente, não é apenas um sistema de crenças e rituais, é também uma comunidade e um modo de viver que regulariza todos os aspectos da vida, como “o indivíduo e as etapas do seu desenvolvimento; a educação; as relações entre homens e mulheres; a vida familiar e comunal; o comércio e o governo, a justiça e a filosofia” (DEMANT, 2013, 35). Se a religião islâmica cobre tão vastas esferas da vida do indivíduo e da sociedade, é lógico concluir, como fez GRUBE (1966), que cobrirá também, por consequência, a produção artística dos povos islâmicos.

Tal produção artística, aliás, é dividida por JAMES (1974, 16) em quatro ramos principais: a arquitetura, a caligrafia, a arte não representacional e a arte representacional.

A arquitetura islâmica, segundo JAMES (1974, 76) tem seus principais exemplos nos palácios e nas mesquitas. Enquanto os palácios são construídos de acordo com os gostos dos monarcas da ocasião, as mesquitas seguem um padrão regular (JAMES, 1974, 76). A forma semelhante das mesquitas em todo o mundo islâmico também é ressaltada por GRUBE (1966). São elementos que as caracterizam os minaretes<sup>32</sup>, as cúpulas (BISSIO, 2012, 252), as fontes para a realização das abluções, a orientação para Meca, a presença de um espaço amplo para abrigar todos os fiéis nas sextas-feiras (BISSIO, 2012, 257), a ausência de um centro litúrgico, como o altar nas igrejas cristãs, já que o mihrab

---

32 Segundo BISSIO (2012, 252), no Medievo os minaretes eram o ponto mais alto das cidades islâmicas.

é apenas um marco que indica a direção da cidade de Meca (JAMES, 1974, 76), e a repulsa à concentração de elementos em pontos fixos, gerando uma sensação de equilíbrio e fluidez (JAMES, 1974, 76). A qualidade totalizante do Islã também tem reflexo nas suas mesquitas e na sua arquitetura: longe de serem apenas um local de culto, são também escola, hospedaria e ponto de encontro (JAMES, 1974, 76).

A arquitetura dos espaços privados, segundo BISSIO (2012) também é fortemente influenciada pela religião. A autora (BISSIO, 2012, 250) chama a atenção para o papel da segregação de gêneros e da mulher na arquitetura das casas, fatores que as privaram de janelas, salvo por raras aberturas em forma de arco cobertas por venezianas denominadas de muxarabis, de onde as mulheres podiam observar a rua sem serem vistas. A mesma segregação de gêneros levou à adoção do pátio interno, onde as mulheres podiam circular livremente, protegidas dos olhares da rua (BISSIO, 2012, 248). BISSIO (2012, 249) refere-se também à fonte de água no centro dos pátios, remetendo à ideia do paraíso do Alcorão. A autora ainda faz referência ao princípio de que todos são iguais perante Alá, pois se todos são iguais, não deve o muçulmano de posses ostentar riquezas, o que se reflete nas fachadas das casas, livres de qualquer elemento decorativo, o que torna impossível adivinhar, de fora, a posição social da família que a habita (BISSIO, 2012, 249).

Já no que concerne à arte não representacional islâmica, essa é conhecida pelos padrões e formas, ornamentações “*rendilhadas e sutis conhecidas como arabescos*” (GOMBRICH, 2015, 143). Segundo GRUBE (1966, 11), esse tipo de arte encontra eco em uma ideia fundamental plantada pela religião islâmica: a crença na eternidade e o desprezo pela existência terrena, que fez surgir na arte o que GRUBE (1966) denomina de padrões infinitos, que é a repetição de um padrão abstrato ou semiabstrato infinitamente.

A ideia da experiência de infinito proporcionada por esses padrões também é ressaltada por JAMES (1974, 57). Ele explica que os padrões geométricos e florais que caracterizam a arte islâmica são bastante utilizados na decoração das mesquitas por criarem condições favoráveis ao culto, vez que não são padrões fechados e, por esse motivo, podem continuar na imaginação indefinidamente, criando um sentimento de ordem infinita.

Além de decorar mesquitas e palácios, a arte não representacional islâmica está presente em tapetes, cerâmica, tecidos, além de livros em geral e o Alcorão em especial,

cuja capa e folha de rosto eram tradicionalmente decoradas com formas geométricas e vegetais (JAMES, 1974, 68).

Já a caligrafia, que pode ser definida como a arte da bela escrita, é famosa não apenas por embelezar livros, mas também cerâmica e obras arquitetônicas (JAMES, 1974, 18). Seu desenvolvimento no mundo islâmico explica-se pela associação direta que essa sociedade fazia entre a escrita em árabe e o Alcorão (JAMES, 1974, 18).

JAMES (1974, 16) enfatiza que, de todas essas formas de arte, é a arte representacional islâmica a menos conhecida e apreciada fora dos domínios muçulmanos. Embora, na sua opinião, seja uma forma de arte rica e variada, o Ocidente pouco a conhece, tendo se voltado ao seu estudo apenas no século passado, ao contrário do que se deu com a arquitetura, a caligrafia e a arte não-representacional, as quais são há muito admiradas e estudadas fora do mundo islâmico (JAMES, 1974, 16).

Para o autor, esse relativo desconhecimento da arte representacional islâmica deve-se, principalmente, ao fato de que a mesma foi, majoritariamente, produzida para ilustrar manuscritos (JAMES, 1974, 16). Por constar de livros, a arte representacional islâmica, normalmente, não fica exposta, o que dificulta o seu acesso e conhecimento. No mais das vezes, esse exemplo de arte pictórica permanece trancado em bibliotecas dentro de livros já bastante antigos e que, por esse motivo, não podem ser livremente manuseados.

Mas por quê a arte representacional islâmica se presta, majoritariamente, a ilustrar livros? Por que a pintura iconográfica produzida pelos muçulmanos não adorna seus templos como ocorre com a pintura iconográfica produzida pelos cristãos e, principalmente, pelos católicos?

JAMES (1974, 37) explica que o texto do livro sagrado da religião islâmica – o Corão ou Alcorão – ocupa, para o fiel muçulmano, o mesmo espaço que o ídolo ocupa em outras religiões. Há, nessa religião, segundo o autor, uma identificação direta do livro sagrado com a divindade, o que, para ele, explica a ausência de iconografia pictórica religiosa: “não existem imagens devocionais na forma pictórica nas Mesquitas porque a necessidade das mesmas é preenchida pelos versos do Corão escritos em caligrafia” (JAMES, 1974, 37).

De fato, já vimos no subcapítulo que tratou do Islã que, para o árabe, o Corão traz a palavra de Deus comunicada pelo anjo Gabriel a Maomé. Por conter a palavra de Deus revelada, o Corão é, por si, sagrado: “O Corão sagrado era a palavra literal de Deus e

existia de maneira atemporal - eterno, imutável e não criado - como se fosse o registro da transmissão de um comprimento de onda celestial” (LEWIS, 2010, 91)

A inexistência de imagens pictóricas com finalidade devocional afastou desse tipo de arte a patronagem da religião (JAMES, 1974, 37): as Mesquitas não patrocinavam pintores, não encomendavam pinturas e não as exibiam em suas paredes, ao contrário do que se deu na religião católica, em que a Igreja patrocinou grande número de pintores e acolheu a arte por eles produzida no interior dos seus templos. Disso decorre importante característica da arte representacional islâmica: trata-se de arte exclusivamente secular. Ainda que temas religiosos possam constar de tais pinturas, nenhuma delas terá um propósito devocional (JAMES, 1974, 37).

Algumas pinturas retratam temas de poder, cenas que representam positivamente o monarca e o reino, enquanto outras prestam-se a retratar temas da corte, como dançarinas, músicos, jardins, etc (JAMES, 1974, 37). Também há aquelas cujo tema são as lendas e histórias fantásticas, como as reproduzidas por ROBINSON (s.d) no seu livro sobre miniaturas persas. Seu propósito, portanto, era político, literário, ou simplesmente prazeroso.

Essas pinturas representacionais são encontradas em murais de antigos palácios (JAMES, 1974, 37), como atestam, por exemplo, os fragmentos de pinturas encontradas nas ruínas do Palácio de Samarra (MCGREGOR, 2013, 379) ou do Palácio de Ghaznavid (GRUBE, 1968,16), em murais de banhos públicos ou hammans (JAMES, 1974, 40), em cerâmicas, como as de Rey e Kashan, no atual Irã (GRUBE, 1968, 16) em tecidos, como o manto de coroação de Roger II da Sicília (JAMES, 1974, 37), entre outras variadas mídias. Mas como introduzido no começo do capítulo, é nas ilustrações dos manuscritos ilustrados que se encontram os mais numerosos exemplos de arte pictórica representacional islâmica. São as pinturas em miniatura que ilustram os antigos manuscritos ilustrados a arte representacional islâmica que nos interessa para os propósitos deste trabalho.

## **2.4 Os manuscritos ilustrados e as pinturas em miniatura**

*“Para embelezar um livro, o pintor deve escolher a mais bela cena de cada história. (...) Nossos olhos, cansados de ler as histórias, distraem-se com as imagens. E se alguma coisa, numa história, cria uma dificuldade para nossa inteligência ou para nossa imaginação, a imagem vem nos socorrer: as imagens são a história florescendo em cores (...)” (PAMUK, 2008, 43)*

Para compreender como a arte das pinturas em miniatura influencia o texto narrativo é importante, antes, compreender o que é uma pintura em miniatura.

Segundo FIRAT (2015), os otomanos usavam duas palavras árabes para nominar as pinturas em miniatura. Eram elas as palavras *taswir* e *naqsh*, as quais eram intercambiáveis. A primeira, segundo a autora, põe em relevo a imaginação e o intelecto envolvidos na feitura da imagem, enquanto a segunda evoca o aspecto material da produção do objeto artístico.

Como visto, JAMES (1974, 16) aponta a grande importância das pinturas em miniatura entre os exemplos de arte representacional islâmica. Segundo FIRAT (2015), que estuda essas pinturas no contexto específico do Império Otomano, elas eram a forma de arte pictórica mais importante nos domínios imperiais até o século dezoito. Elas eram criadas para ilustrar manuscritos encomendados pelos sultões e sua produção cabia, principalmente, ao ateliê imperial, ou *nakkashane*, fundado no século quinze pelo Sultão Mehmed II (FIRAT, 2015).

A pintura em miniatura era produzida para ilustrar textos. O verbo ilustrar, conforme LUND (2012, 175), possui, tradicionalmente, três significados ligados as três diferentes funções em que ele é empregado, que são as funções de adornar, explicar e traduzir.

Quando apenas adorna o texto, a ilustração adiciona-lhe beleza. Não o explica nem o interpreta: decora-o. Sua contribuição para a recepção do texto é indireta. LUND (2012, 75) cita como exemplo de ilustrações contidas nesta categoria as letras maiúsculas decoradas e os ornamentos de página inteira do Book of Kells<sup>33</sup>.

Já quando explica o texto, a ilustração auxilia o leitor, por meio da imagem, a compreender o que está expresso em palavras: ela esclarece, elucida, como uma dedicada assistente do texto. O autor cita como exemplo de ilustração típica desta categoria os desenhos de Arvid Fougstedt publicados no romance “The Red Room”, de August Strindberg. Para deixar claro que a personagem principal vaga pela vida, o ilustrador colocou uma bengala em sua mão, embora o texto não mencione o objeto (LUND, 2012, 176).

---

33 Segundo informação extraída do sítio eletrônico do Trinity College, o Book of Kells é um manuscrito medieval do século IX ricamente decorado e que contém os quatro evangelhos do Novo Testamento. Encontra-se exposto no Trinity College na cidade de Dublin, na Irlanda. (<https://www.tcd.ie/visitors/book-of-kells/> - acessado em 26/01/2018, 18:04)

Por fim, o autor afirma que, quando a ilustração traduz o texto, ela transfere o seu sentido para imagens, duplica-o, transpõe para o código pictórico aquilo que estava expresso no código linguístico (LUND, 2012, 176-177).

Os textos manuscritos a que alude FIRAT (2015) eram ilustrados por delicadas pinturas. Há, portanto, nessas obras, um elo natural entre a pintura em miniatura e o texto escrito, pois é a soma dos dois o que caracteriza o manuscrito ilustrado. Tais manuscritos são, por esse motivo, um objeto privilegiado para a análise das relações entre literatura e pintura. É o que FIRAT (2015) pontua ao afirmar que “talvez não se encontre um elo mais tangível entre o pictorial e o textual do que nos manuscritos ilustrados, no qual os dois campos estão inextricavelmente ligados, mostrando sua inevitável dependência mútua”<sup>34</sup>.

O que FIRAT (2015) parece pontuar quando alude a uma dependência mútua entre texto e imagem nos manuscritos ilustrados é que, ao contrário do que normalmente ocorre nos livros ilustrados contemporâneos para adultos, não há neles uma primazia do texto sobre a imagem. Imagem e texto, nos antigos manuscritos, possuem a mesma importância, contribuem no mesmo grau para dar sentido à obra que resulta da sua combinação.

A partir disso, pode-se questionar se as pinturas em miniatura nos manuscritos ilustrados podem ser classificadas ou rotuladas em um dos significados tradicionais da palavra ilustrar a que LUND (2012) faz referência. Evidentemente não é o objetivo deste trabalho realizar um estudo desta natureza, oferecendo uma resposta conclusiva à essa indagação, mas tendo em vista os estudos de miniaturas específicas realizados por FIRAT (2015) e as camadas de significado adicionais que, segundo sua análise, elas oferecem ao texto, pode-se imaginar que as ilustrações destes manuscritos, além de adornar, explicar e traduzir, encaixem-se também numa quarta categoria de ilustração, mencionada por LUND (2012), uma categoria que não se limita aos significados tradicionais do termo e que ele chama de ilustração antifônica.

Esse tipo de ilustração, segundo o autor, não se limita a adornar, explicar ou traduzir o texto. Sua relação com o texto escrito é muito mais profunda e complexa: ela adiciona sentido, continua a narrativa quando o leitor pausa a leitura, utiliza o código

---

34 Trecho livremente traduzido: “The binding of the pictorial and the textual is perhaps nowhere more tangible than in illustrated manuscripts in which the two realms are inextricably linked and display their inevitable mutual dependence”.

pictural e suas possibilidades de representação, possibilidades inacessíveis ao código linguístico, como a capacidade de mostrar diretamente, colocar diante dos olhos, para acrescentar significado e potencializar aquilo que se pode extrair da leitura:

Como o leitor, o ilustrador será sempre um intérprete, e suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico. Como o leitor, o ilustrador não é capaz de trazer à tona todos os significados potenciais escondidos no texto. Ele tem de escolher entre possíveis leituras alternativas e, ao mesmo tempo, é quase certo que fará acréscimos no texto: sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual, informações estas que o texto não consegue mediar em palavras. (LUND, 2012, 177)  
[as ilustrações] desempenham a tarefa de criar sentido enquanto a narrativa textual faz uma pausa. Por um momento, o texto verbal se abstém do papel de descrever e o deixa para a imagem. (LUND, 2012, 179)

Parece-nos que as pinturas em miniatura dos antigos manuscritos ilustrados, demais das tradicionais funções associadas ao verbo ilustrar, quais sejam, adornar, explicar e traduzir, devem ser vistas também como este tipo de ilustração de que LUND (2012) nos fala: uma pintura inventiva, que usa as possibilidades do código pictórico para acrescentar ao texto sentidos que as palavras sozinhas não conseguem oferecer. FIRAT (2015) parece indicar isso quando afirma que as miniaturas por ela descritas no seu livro não se limitam a ilustrar o texto que ela constrói. Ao contrário, suas palavras são “informadas, contaminadas e, algumas vezes, enganadas pelas imagens das miniaturas”<sup>35</sup>.

Quando alude à miniatura do “*Stableman*”, por exemplo, FIRAT (2015) alerta para a figura de uma raiz que sai do chão e penetra no texto. E embora o texto não faça referência a raízes e muito menos a uma árvore, a raiz lá está e é o único elemento da pintura que entra no espaço reservado ao texto. Para FIRAT (2015) a raiz é uma metáfora do encontro entre texto e imagem e como ele pode ser representado em termos visuais:

Ela [a raiz] mostra que o visual está ancorado no verbal e se alimenta dele, como se ele fosse o próprio chão. O texto, por outro lado, não é nunca puro; ao contrário, ele está sempre já contaminado pelo visual que desliza para o seu território<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Trecho livremente traduzido: “(...) my words are informed, tainted, and sometimes misguided by the miniatures imagery”

<sup>36</sup> Trecho livremente traduzido: “It points out that the visual is anchored in and fed from the verbal as if it were the ground itself. The textual, on the other hand, is never pure; rather, it is always already tainted by the visual that slips into its realm”.

Esclarecido este primeiro ponto, outra importante característica das pinturas em miniatura é que seu desenvolvimento se deu atrelado ao de todas as outras formas de arte envolvidas na confecção dos manuscritos ilustrados, como a caligrafia, a iluminação, a feitura de papel marmorizado, entre outras.

O esforço para a conclusão dos manuscritos ilustrados demandava a participação de diversos artistas ou, na linguagem daquela época e cultura, artesãos. FIRAT (2015) alude ao autor, ao calígrafo, ao iluminador, ao desenhista de margens, ao produtor do papel marmorizado, ao laqueador, entre outros, e explica que o manuscrito ilustrado era uma criação coletiva, razão pela qual não era assinado até o século dezoito. No romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), aliás, o costume ocidental popularizado no Renascimento do pintor assinar suas obras, em oposição à tradição otomana de omitir a assinatura, é discutido e condenado como um ato de vaidade.

A profunda ligação das pinturas em miniatura com o livro manuscrito ainda gera outros efeitos. Pode-se citar, por exemplo, a escala pequena dessas imagens, como faz FIRAT (2015). Segundo a autora, a pintura em miniatura, por estar contida em um livro - objeto que deve ter um tamanho tal que permita ser manejado, colocado em uma superfície plana e ter suas páginas passadas com conforto pelo leitor -, não pode ter uma escala monumental, nem mesmo uma escala comparável ou próxima à escala do corpo humano. O livro é um objeto pequeno, feito para ser manejado pelo ser humano, devendo, portanto, ser muito menor que um ser humano. O tamanho pequeno do livro determina a pequena escala das pinturas que ele contém.

É importante ter em vista que a classificação de uma escala como pequena ou grande depende do tamanho da escala de comparação. No caso das pinturas em miniatura, FIRAT (2015) afirma que a escala de comparação é a do corpo humano, que ao fim e ao cabo foi a escala que guiou a revolução da arte renascentista:

O quadro sugere a padronização da escala na pintura. Wajcman argumenta que o quadro renascentista ou a janela do tableau operavam não somente uma matematização da forma, mas também, e ao mesmo tempo, uma humanização do tamanho (2004:126) Ele propõe que a geometria euclidiana, a qual se baseia na unidade da figura, é a aplicação do corpo humano para/com a matemática; o estudo das proporções do corpo e da colocação das figuras em perspectiva estavam, evidentemente, entre os problemas da pintura renascentista (127). Além disso, ele afirma que a forma retangular do tableau é comparável à postura do corpo humano, seguindo “l'uomo quadrado” de Vitruvio (...). Esse é o homem em “T-shape”, um homem ereto e

geométrico que se tornará a medida de tudo, incluindo do próprio tableau<sup>37</sup>.

FIRAT (2015) alerta para o fato de que o Renascimento e a aludida padronização da escala na pintura levaram os trabalhos artísticos em forma diminuta a serem vistos como inferiores, domésticos e femininos. A mesma autora ressalta, contudo, que os otomanos, ao menos no que concerne à arte da pintura, não associavam escala física com importância social. Ela afirma que as pequenas pinturas dos manuscritos eram, para os otomanos, símbolos de riqueza, poder e grandeza.

Importa ressaltar que, por estarem contidas em livros, essas pinturas são vistas horizontalmente pelo leitor, ao contrário dos quadros de pinturas renascentistas, cuja experiência visual dá-se verticalmente (FIRAT, 2015). De fato, o leitor olha para a imagem de cima para baixo. Em relação a ele, portanto, a imagem permanece horizontal. Para vê-la, o leitor adota uma posição similar aquela usada para ler e escrever. Tal posição influencia o modo de visualizar a pintura. FIRAT (2015) acredita que esse encontro horizontal do leitor com a miniatura leva-o a tentar ler a imagem. Além disso, a posição cria um espaço íntimo entre o leitor e a pintura, um espaço solitário e indevassável, que convida-o a uma experiência que FIRAT (2015) chama de carnal, pois envolve também o toque.

Sobre o tipo de imagem apresentada nas pinturas em miniatura, FIRAT (2015), citando GÜNSEL RENDA, esclarece que era uma imagem “imbuída da abstração própria da visão de mundo do Islã, refletindo uma concepção de pintura baseada em cores primárias, contornos enfatizados, e uma preferência por superfícies decorativas e representações em duas dimensões omitindo luz e sombra”. Eram, portanto, pinturas que não possuíam a pretensão de representar a realidade como ela é.

---

37 Trecho livremente traduzido: “The tableau suggested the standardization of the scale of painting. Wajcman argues that the Renaissance “quadro” or the “tableau” window operated not only as the mathematization of the form but also, and at the same time, as the “humanization” of its size (2004:126). He proposes that the Euclidian geometry, which is based on the figure’s unity, is the application of the human body to/with mathematics; the study of the body’s proportions and the placement of the figures in perspective were evidently among the problems of Renaissance painting (127). Moreover, he states that the rectangular form of the tableau is comparable to the posture of the human body following the “l’uomo quadrato” of Vitruvio (...). This is a man in a T-shape, an erect geometric man who will become the measure of everything, including the tableau itself.”



Figura 1 – O príncipe persa Humay encontra a princesa chinesa Humayun em seu jardim. Extraído de GOMBRICH (2015, 146)

O Alcorão, ou Corão, não proíbe explicitamente a fabricação de pinturas figurativas, mas sim a adoração de ídolos (FERREIRA, 2007), o que fez a arte da

escultura praticamente desaparecer nas culturas islâmicas. Apesar disso, o mundo islâmico não é particularmente famoso, ao menos não no Ocidente, pela arte da pintura figurativa, como pontua JAMES (1974, 16). Além dos poucos afrescos coloridos que chegaram até nós<sup>38</sup>, era nos manuscritos ilustrados que, até o século dezoito, encontrava-se a arte pictórica nas culturas islâmicas (FIRAT, 2015).

GOMBRICH (2015, 143), ao tratar da arte islâmica, explica que a religião proibia a reprodução de imagens, mas que seitas posteriores foram menos rigorosas ao interpretar a proibição e permitiram a reprodução de figuras e ilustrações que não tivessem conotação religiosa.

Na verdade, não há um consenso em relação à semelhante proibição na religião islâmica. O que é certo – e quanto a isso não há controvérsia – é que o Islã proíbe a adoração de ídolos (FERREIRA, 2007). Já se mencionou, inclusive, que para JAMES (1974, 37) a ausência de ídolos na religião islâmica explica-se não apenas pela proibição Corânica, mas, principalmente, pelo fato de que o próprio livro sagrado – o Corão ou Alcorão – ocupa para o muçulmano posição análoga ao do ídolo em outras religiões. Além disso, ao contrário do que defende GOMBRICH (2015), JAMES (1974) acredita que a desaprovação, por alguns teólogos, da reprodução da forma humana, teve pouco efeito na prática: apenas a utilização da pintura com propósito devocional permaneceu um tabu na cultura muçulmana.

De qualquer forma, apesar do Islã não proibir a arte representacional, a arte das pinturas em miniatura é afetada pela religião. É que a proibição à adoração de ídolos e ao culto da imagem afastou das pinturas em miniaturas a pretensão ao realismo. Daí o uso das cores primárias, os contornos bem enfatizados, a ausência de luz e sombra, associados por GÜNSEL RENDA (FIRAT, 2015) às pinturas em miniatura e evitados por qualquer pintor realista. Para GOMBRICH (2015), longe de ser um problema, essa característica servia perfeitamente aos propósitos da ilustração de manuscritos. Ao descrever uma pintura em miniatura inspirada em um romance persa do século XV, o autor alerta para a ausência de realismo da pintura:

Lembra um tapete que, de algum modo, tivesse recebido vida num mundo encantado. Existe nela tão pouca ilusão de realidade quanto na arte bizantina. Talvez até menos. Não há escorço nem tentativa alguma de mostrar um jogo de luz e sombra ou a estrutura do corpo. As figuras

---

38 Vide, por exemplo, os fragmentos de pintura mural de Samarra, Iraque, hoje expostos no Museu Britânico (McGregor, 2013, 379)

e plantas parecem ter sido recortadas de papel colorido e distribuídas pela página para mostrar um padrão perfeito. (GOMBRICH, 2015, 143).

Apesar disso, o autor considera a ilustração perfeita e o motivo para isso seria justamente sua falta de semelhança com a realidade, pois distante como está da ilusão do real, “podemos ler esta página quase como se fosse um texto”(GOMBRICH, 2015, 143). A observação de Gombrich é muito interessante, especialmente quando pensamos nela tendo em vista as relações entre texto e imagem.

PERRONE-MOYSÉS (1990) alerta para o fato de que a literatura depende da linguagem para efetivamente existir. Ocorre que, como pontua a autora, a linguagem é, por sua natureza, incapaz de reproduzir a realidade. É que os signos não são as próprias coisas, mas substitutos delas. Assim, a autora enfatiza que, como a literatura se vale da linguagem, mesmo quando o autor acredita estar fielmente reproduzindo a realidade, ele está criando um mundo novo, pois os signos por ele escolhidos substituem a realidade que eles evocam. É claro que uma pintura, por mais realista que seja, não substitui a própria coisa. Mas uma pintura realista parece-se tanto com a realidade que cria no observador a ilusão de que ele vê a própria coisa. A imagem tem muito mais possibilidade do que as palavras de reproduzir, de imitar, de parecer-se com o real. Daí porque GOMBRICH (2015), diante de uma ilustração que não possui a pretensão de criar uma ilusão do real, compraz-se com a possibilidade de ler a imagem como se fosse um texto.

É preciso ter em vista que nunca foi o propósito dos pintores miniaturistas copiar a realidade em seus detalhes, como almejavam os pintores renascentistas. A religião e a tradição vedavam-lhes semelhante ambição desde o início, de modo que o tipo de representação das figuras neste tipo de pintura distancia-se da realidade não por falta de técnica, mas porque a perseguição à técnica que lhes daria as ferramentas para retratar o mundo de forma mais realista não fazia sentido na cultura estabelecida nas sociedades islâmicas, especialmente no seu primeiro milênio.

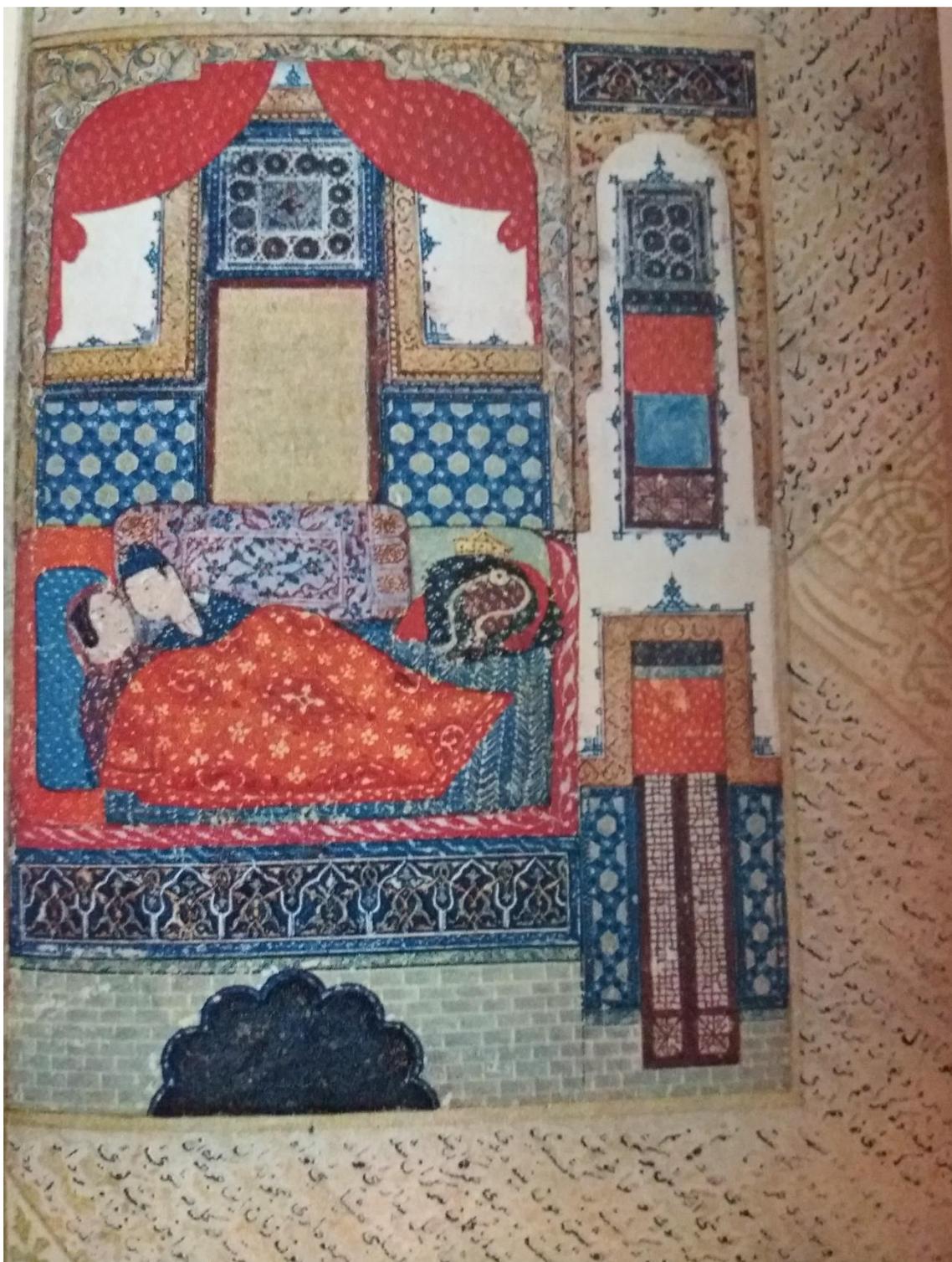


Figura 2 – The marriage of Khusraw and Shirin. Extraído de ROBINSON (s.d.)

GOMBRICH (2015) desenvolve esse pensamento ao longo do seu livro sobre a história da arte, pontuando que essa não é uma história sobre evolução da técnica, mas sobre ideias, concepções de mundo e necessidades. Ele explica que civilizações antigas

tinham capacidade para criar obras de arte realistas, e muitos criaram-nas, efetivamente, como mostram as cabeças de bronze encontradas na Nigéria, cujas fotografias o autor reproduz no livro. Apesar disso, a arte produzida por essas civilizações antigas são, muitas vezes, quase que completamente afastadas da realidade. Algumas estátuas de ídolos, por exemplo, possuem apenas a sugestão de dois olhos numa superfície de madeira lisa: nem boca, nem nariz e nem olhos propriamente ditos, somente dois pontos plantados na parte superior de um mastro. GOMBRICH (2015) elucida que, para o artista que confeccionou semelhante ídolo, importava-lhe apenas – e isso por motivos que nos escapam – que ele pudesse ver. A concepção de mundo daquela sociedade fazia com que aquele ídolo, criado como fora, sem nariz nem boca, fizesse sentido, talvez até mais do que um que representasse um homem tal qual um homem de carne e osso.

Ora, as pinturas produzidas em uma sociedade que tinha uma atitude reticente em relação à representação figurativa, como era a sociedade islâmica, não podiam pretender alcançar um grau de realismo tal que as tornassem semelhantes aos objetos retratados. As ideias, concepções e necessidades daquelas sociedades ditavam o tipo de arte nelas produzida.

No Império Otomano, especificamente, FIRAT (2015) explica que as pinturas em miniatura eram uma forma de arte a serviço do Império: eram os manuscritos ilustrados encomendados e financiados pelo sultão e retratavam, em geral, eventos relacionados ao círculo palaciano<sup>39</sup>. Diante disso, as miniaturas produzidas no Império Otomano almejavam retratar o mundo com algum realismo, mas sempre tendo em vista o estilo formalista representacional das miniaturas islâmicas e, por conseguinte, sua necessidade de representar o mundo de acordo com os princípios religiosos e a tradição cultural do islamismo. Essa conexão da arte com as aspirações políticas do Império, todavia, terminou por diferenciar as pinturas em miniatura otomanas das produzidas pelas escolas persas e mogol, as quais possuem, segundo FIRAT (2015), um estilo mais poético.

Apesar das diferenças, FIRAT (2015) recorda que o tipo de representação figurativa que se encontra nas pinturas em miniatura produzidas no Império Otomano foi herdado das escolas de pintura em miniatura Persas e Timúridas, especialmente as de Shiraz, Tabriz e Herat. Na realidade, a escola de Herat, ou o estilo Baysunghur, tornou-

---

39 JAMES (1974, 37) também alerta para o fato de que a arte pictórica islâmica estava, majoritariamente, a serviço dos monarcas da época.

se o modelo de perfeição pelo qual se passou a medir a qualidade das pinturas em miniatura produzidas no mundo islâmico (GRUBE, 1968, 20).

O estilo Baysunghur, a que o livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), embora não se refira nominalmente, faz constante referência quando fala dos mestres de Herat e do pintor Bizhad, surgiu na Ásia Central no século XIV e atingiu seu apogeu na corte Baysunghur, na cidade de Herat, atualmente no Afeganistão, no ano de 1420 (GRUBE, 1968, 20). Sobre as características dessas pinturas, GRUBE (1968, 27) faz as seguintes observações:

A mais impressionante e a mais importante qualidade destes trabalhos e, sem dúvidas, a mais admirada por todos os pintores dos séculos seguintes, é a sua quase inacreditável delicadeza de execução. Cada detalhe – seja um padrão arquitetônico, o ornamento em torno de uma porta ou janela, o bordado em um vestuário, a representação de belas ondulações na superfície de uma piscina ou lagoa, a superfície de um tronco de árvore, um grupo de pedras, as pétalas de uma flor, ou as mechas de cabelo das mulheres se banhando – é executado com tal precisão e delicadeza que fazem o espectador moderno imaginar como, exatamente, estas pinturas foram criadas. A técnica, de fato, é insuperável, e a qualidade de desenho e cor, de composição e movimento, forma tão completa harmonia, cria uma totalidade quase cristalina que não se pode imaginar facilmente nada mais perfeito. Esta perfeição deve ser realmente de apelo irresistível para todos que venham a conhecer este tipo de pintura.<sup>40</sup>

O autor também cita a influência chinesa e bizantina na construção dessas figuras. É preciso recordar que, desde o tempo do Dar al-Islam formou-se um amplo território caracterizado por uma certa unidade cultural, religiosa e linguística, que facilitava o trânsito de pessoas, inclusive estudiosos e artistas (BISSIO, 2012, 34). A facilidade de deslocamento e de comunicação permitia a circulação de ideias e, especificamente no campo da arte, a troca de experiências e estilos. O Império Otomano, caracterizado por um vasto território, detentor de tolerância religiosa e no qual se praticava com

---

40 Trecho livremente traduzido: “The most striking and the most important quality of these Works, and undoubtedly the most admired by all painters of the following centuries, is their almost unbelievable finesse of execution. Every single detail – be it an architectural pattern, the ornament around a doorway or window, the embroidery on a garment, the representation of the fine ripples on the surface of a pool or pond, the surface of a tree trunk, a group of rocks, the petals of a flower, or the locks of hair of the bathing women – is executed with such precision and delicatess as to make the modern beholder wonder how, exactly, these paintings were created. The technique, in fact, is unsurpassed, and the quality of design and colour, of composition and movement, form such a complete harmony, create such almost crystalline “wholeness” that one cannot easily imagine anything more “perfect”. This perfection must have been of absolutely irresistible appeal to all who came to know this type of painting.”

naturalidade a assimilação de diversos povos e culturas (BISSIO, 2012, 63) também facilitava o aludido intercâmbio ideias, inclusive no campo da arte.

É a partir da miscelânea de diversas escolas que os otomanos vão desenvolver seu próprio estilo, que FIRAT (2015) acredita ter conhecido seu auge no século dezesseis, especialmente pelas mãos de Nakkash Osman, coincidentemente ou não, o nome do mestre miniaturista à frente do Ateliê Imperial no livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008).

Ainda segundo o autor, foi somente no século dezoito, quando as relações entre o Império Otomano e o Ocidente estreitaram-se, que a arte das pinturas em miniatura acolheu as novas técnicas de representação europeias, como a perspectiva, os efeitos de luz e sombra e o uso de modelos, o que terminou por, gradualmente, e mais notadamente no fim do século, à decadência desta tradicional forma de arte e sua substituição por murais de paisagens e pinturas a óleo de retratos de sultões, exemplos de arte pictórica mais em voga no Ocidente (FIRAT, 2015).

O livro ora analisado não é um manuscrito ilustrado. Não há nele a reprodução de nenhuma imagem. Há, no entanto, inúmeras menções a arte das pinturas em miniatura. Essas pinturas são constantemente trazidas ao texto, seja apenas por meio da alusão, da referência, seja pela narrativa da história a que elas aludem, seja pela descrição propriamente dita das mesmas. Essa constante insinuação da imagem no texto termina por influenciá-lo, marcá-lo. Assim, embora o livro não apresente um elo tão intenso entre palavra e imagem quanto os manuscritos ilustrados a que ele alude, há indiscutivelmente uma sombra imagética pairando sobre suas páginas. E essa presença da imagem no texto tem sobre ele uma grande influência, dando-lhe sentidos que vão além do tema da narrativa. Antes de analisar esses sentidos da pintura no texto, todavia, vejamos como a pintura aparece no livro.

### 3. A IMAGEM NO TEXTO

O livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) está saturado de imagens, embora nenhuma seja efetivamente mostrada. Tratam-se de alusões e descrições de pinturas ou, simplesmente, da criação de efeitos pictóricos. A obra referida utiliza diversos artifícios para criar uma ilusão imagética, para converter-se, ainda que num plano imaterial, em imagem. Os dois subtópicos que se seguem identificarão os artifícios aludidos encontrados no livro sob estudo.

#### 3.1 As pinturas em miniatura e as suas ecfrases

*“As pinturas eram tão lindas que a gente se perdia nelas, como nessas lembranças que voltam depois de um longo período de esquecimento e que, como uma bela história, parecem falar com quem as contempla”* (PAMUK, 2008, 273)

As pinturas em miniaturas são recorrentemente mencionadas no livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008). Essas pinturas não são sempre descritas com minúcia. Em muitas passagens elas são apenas aludidas, como na cena “em que se via Khosrow surpreender Shirin banhando-se nua no braço de um rio” (PAMUK, 2008, 87), a cena em que “Shirin contemplava o retrato de Khosrow pendurado num galho de uma árvore e se apaixonava por ele” (PAMUK, 2008, 397), ou a cena de “Rustam bebê, dormindo em paz no seu berço marchetado de madrepérola sob o olhar da mãe e das amas” (PAMUK, 2008, 393).

Em outras, a alusão é precedida da narrativa da lenda que ilustram, reforçando-se a conexão desta forma de arte com a literatura, visto que tais pinturas eram confeccionadas para ilustrar manuscritos:

Na lenda de Khosrow e Shirin, que todo mundo conhece, há um momento em que o Negro e eu falávamos com frequência. É quando o fiel Shapur dá um jeito de fazer com que um se apaixone pelo outro. Um dia, quando a princesa passeava no campo em companhia das suas aias, ele prendeu às escondidas, no galho de uma das árvores debaixo das quais eles descansavam, um retrato do rei Khosrow. Ao ver o retrato do belo Khosrow, a princesa Shirin se apaixona por ele. Esse momento ou, como dizem os pintores, essa cena, que mostra o deslumbramento de Shirin ao admirar o retrato de Khosrow, foi muitas vezes representada em pintura. (PAMUK, 2008, 62).

São somente em algumas passagens que as pinturas são mais detalhadamente descritas. Nessas, evidentemente, não há perspectiva a ser revelada. O que há é um plano

em que figuras congeladas no meio de uma ação são descritas, como nos exemplos a seguir.

Do lado direito da imagem em página dupla que mostrava Nosso Sultão à esquerda, os vizires, os paxás, os embaixadores da Pérsia, da Tartária, da Europa e de Veneza apareciam nas janelas e galerias. Ao contrário do Nosso Sultão, os olhos dessas personagens tinham sido pintados apressadamente, sem maiores cuidados, seus olhares não fixavam nada, salvo a agitação geral do espetáculo. (PAMUK, 2008, 84)

Depois de regalar meus olhos até a saciedade com a miniatura em que um barbeiro, pendurado no teto pelos pés, escanhoava um cliente, enquanto seu aprendiz, todo vestido de vermelho, traz numa mão a vasilha de prata cheia de sabão perfumado e oferece, com a outra, um espelho ao cliente, esperando sua gorjeta, quis saber quem era o autor daquela obra magnífica. (PAMUK, 2008, 85)

Muitas vezes, a essa descrição segue-se uma inferência, uma sugestão do que a pintura procura exprimir. Tais sugestões, trazem em si, no mais das vezes, uma linguagem poética, que lhes confere beleza, e que contribui para tornar mais completa a descrição da pintura, adicionando significado não apenas ao texto, mas também à representação imagética do texto. No exemplo abaixo, é possível observar um trecho em que tal se dá.

Demos com uma linda ilustração representando a cena em que Farhad, arrebatado pelo amor, carrega no ombro o cavalo em que sua amada Shirin ia montada. Para exprimir a paixão desesperada dos amantes, os rochedos da montanha, as nuvens e os três nobres ciprestes que testemunhavam o ato de amor de Farhad eram desenhados com uma mão trêmula de emoção, com tamanha angústia que Mestre Osman e eu sentimos na mesma hora o gosto das lágrimas e o abandono como o das folhas das árvores prestes a cair. Essa imagem comovente, como era próprio dos grandes mestres, não fora pintada para pôr em relevo a força muscular de Farhad, mas para expressar que o mundo inteiro sentia a dor daquela paixão. (PAMUK, 2008, 391)

Descrições de pinturas como as reproduzidas acima são ecfases. WAGNER (1996, 12) afirma que o termo ecfase, originalmente, significava uma descrição completa e vívida de alguma coisa, tendo aparecido pela primeira vez nos escritos de retórica de Dionysius de Halicarnassus<sup>41</sup>. Com o tempo, a ecfase estabeleceu-se como um exercício

---

41 O autor elucida que a palavra é formada por um prefixo que significa “do” ou “de” e uma raiz que significa “dizer” “declarar”, mas o termo era entendido como uma descrição vívida de alguma coisa: “Consisting of the prefix ‘ek’ (or ‘ec’ and even ‘ex’) meaning ‘from’ or ‘out of’, and the root term ‘phrasis’, a synonym for the Greek ‘lexis’ or hermeneia, as well as, for the Latin ‘dictio’ or ‘elocutio’ (the verb ‘phrazein’ denotes to tell, declare, pronounce), ekphrasis originally meant ‘a full or vivid description’. It first appears in rhetorical writings attributed to Dionysius of Halicarnassus and then became a school exercise in rhetoric.” (WAGNER, 1996,12)

de retórica e passou a designar apenas descrições de obras de arte, como a famosa descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero (WAGNER, 1996, 12), ecfraze também lembrada por PRAZ (1982, 3) e HEFFERNAN (1993, 9).

BUGNO-NARECKA (2017, 102) explica que na Antiguidade os alunos de retórica valiam-se da ecfraze como exercício para aprender a utilizar a linguagem para produzir descrições que tinham o objetivo de criar, na imaginação dos ouvintes, um quadro ou imagem de um fragmento qualquer do mundo.

HEFFERNAN (1996, 262) define ecfraze como a representação verbal de uma representação visual. Segundo WAGNER (1996, 14), muitos estudiosos na atualidade têm adotado essa definição. É importante ter em vista que tal definição de ecfraze inclui apenas as descrições verbais de obras visuais representacionais, como alerta o termo “representação” constante da definição. Assim, não é qualquer descrição verbal de um objeto visual que constitui uma ecfraze, mas apenas as descrições de representações de imagens ou obras de arte. Aliás, HEFFERNAN (1996, 262), embora não utilize o termo “obra de arte” em sua definição, parece apontar nesse sentido quando explica a escolha da palavra “representação” dizendo que “as obras de arte tipicamente representadas por ecfrazes são representacionais”. LOUVEL (2012), por seu turno, usa o termo “obra de arte” na sua definição de ecfraze, deixando claro que apenas o objeto artístico é passível de ser descrito em uma ecfraze.

Um ponto sublinhado por WAGNER (1996, 14) é que a ecfraze não precisa ser uma descrição literária de uma obra de arte. Ele acredita, e alerta que, assim como ele muitos estudiosos na atualidade compartilham desta crença, descrições não literárias de obras de arte também são ecfrazes. Assim, a “representação verbal” que consta da primeira parte da definição de ecfraze, engloba, além de descrições literárias, aquelas constantes de trabalhos de crítica de arte e história da arte. Embora tal observação seja importante para a compreensão do significado do termo ecfraze, no presente trabalho ela não tem efeito, pois a obra sob análise é um romance, obra indiscutivelmente literária.

No livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), como demonstrado anteriormente, encontram-se diversas descrições de obras de arte, descrições de pinturas em miniaturas. Tais pinturas, ou pelo menos parte delas, supõe-se, são pinturas existentes, pois os narradores, inúmeras vezes, fazem referência aos nomes de manuscritos ilustrados específicos nas quais as mesmas se encontram, quando não aos mestres que as pintaram, como Bizhad. Além disso, contribui para tal suposição, o fato de PAMUK (2011, 74-75)

ter declarado que as pinturas descritas no livro encontram-se nos arquivos do Palácio Topkapi em Istambul. Seja como for, a efrase não precisa descrever uma obra de arte real para ser tida como tal. É perfeitamente possível que uma efrase descreva uma obra de arte fictícia, de outro modo, a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero não poderia ser classificada como uma efrase, pois Aquiles, seu escudo, a *Ilíada*, e talvez o próprio Homero, são essencialmente ficcionais. Aliás, HEFFERNAN (1996, 263) anota que, antes do nascimento do museu de arte na Europa, no século XVIII, a maioria dos poemas efrásicos representava obras de arte imaginadas pelo poeta.

A descrição dessas pinturas em miniaturas, existentes ou fictícias, procura criar no leitor, uma imagem mental. Há nas efrases, uma descrição presente e uma imagem ausente (BUGNO NARECKA, 2017, 105). A ausência física da imagem, todavia, não significa que ela não exista, mas que sua existência se dá no plano das idéias, que ela é imaterial. BUGNO NARECKA (2017, 105)<sup>42</sup>, inclusive, tratando do tema, observa que “o significado é um jogo de diferenças que depende do que está presente e do que está ausente” (BUGNO NARECKA, 2017, 105).

No caso das efrases isso é ainda mais nítido, pois a descrição fisicamente presente constrói a imagem ausente e essa última, da sua existência incorpórea, remonta as palavras materializadas no texto. São o texto presente e a imagem ausente que criam o significado da efrase e o fazem por meio de um jogo dinâmico de presença e ausência em que o texto se mostra apontando para a pintura, desejando converter-se em pintura, até suceder nos seus desígnios, mas apenas para que a pintura mostre-se apontando para o texto e desejando tornar-se texto, até transmutar-se em palavra. É o que BUGNO NARECKA (2017, 105) parece pontuar no seguinte trecho:

(...) na efrase o visual e o verbal são igualmente válidos e importantes, e cada elemento carrega um traço do outro. O verbal aponta para o visual e o visual carrega a marca do verbal, mesmo se o outro elemento pareça estar ausente. Esse tipo de situação abre a efrase à conotação, a qual, por sua vez, usa a substituição e a complementação. (...) a característica da imagem, uma obra de arte visual no caso da efrase, pode ser prolongada para a representação verbal de si e para o caminho contrário: as propriedades da representação verbal demandam e podem ser prolongadas para o visual. Consequentemente, a efrase parecer ser

---

42 Trecho livremente traduzido: “(...) meaning is a play of differences that depends on what is present and what is absent.” (BUGNO NARECKA (2017,105).

incompleta; parece apontar para fora de si e parece ser capaz de continuar<sup>43</sup>.

Um dos aspectos relevantes da relação entre texto e imagem na ecfraze, conforme BUGNO NARECKA (2017, 106), é que não existe hierarquia entre eles, pois ambos estão inextricavelmente ligados, de modo que um não pode prescindir do outro. Se é assim, quando o romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) descreve pinturas em miniatura por meio de ecfrazes ele não convida a imagem a penetrar no texto como coadjuvante. O momento da ecfraze é compartilhado: texto e imagem, juntos, no mesmo nível de importância, criam significados. A ecfraze parece representar uma exceção à percepção de CHRISTIN (2006, 64) de que na tradição ocidental a imagem é pensada como uma serva do discurso.

Na bela descrição da miniatura que retrata a morte de Khosrow, apunhalado na cama por seu filho enquanto dormia ao lado da sua esposa Shirin, percebe-se como texto e imagem ligam-se, interagem, misturam-se, para representar a cena: não apenas verbalmente, nem apenas visualmente, mas de ambas as formas.

A referida descrição é antecedida, primeiro, do relato de onde a pintura encontra-se, do ano em que ela foi pintada e do mestre miniaturista que a criou. Ficamos sabendo que ela foi pintada pelo mestre Bihzad, que se encontra em um manuscrito ilustrado produzido na cidade de Herat, noventa anos antes da data em que se passa a história do romance, isto é, noventa anos antes dos mil anos da Hégira:

Tomemos uma miniatura de Bihzad, o maior dos mestres, pai venerável de todos os pintores. Encontrei esta obra-prima, que se aplica muito bem à minha situação, pois se trata de uma cena de assassinato, nas páginas de um irretocável manuscrito de Herat, de noventa anos atrás, proveniente da biblioteca de um jovem príncipe do Irã, morto numa das implacáveis lutas de sucessão deles, que contava a história de Khosrow e Shirin. Vocês sabem o fim de Khosrow e Shirin, quero dizer, não na versão de Fidursi, mas na de Nizami. (PAMUK, 2008, 33)

---

43 Trecho livremente traduzido: “(...) in ekphrasis the visual and the verbal are equally valid and significant, and each element bears a trace of the other. The verbal implies the visual and the visual bears marks of the verbal, even if the other element seems to be absent. Such situation opens ekphrasis to connotation which in turn uses substitution and supplementation. (...) the features of the image, a visual artwork in the case of ekphrasis, can be extended to the verbal representation of it and the other way round: the properties of the verbal representation entail and can be extended to the visual. Consequently, ekphrasis seems to be incomplete; it seems to point beyond itself and it seems to be capable of continuation”. (BUGNO NARECKA (2017,105).

Essas informações são essenciais para o sucesso da ecfrase, pois sem elas o leitor não teria as ferramentas para compreender que essa é a ecfrase de uma pintura em miniatura e, conseqüentemente, uma imagem “imbuída da abstração própria da visão de mundo do Islã, refletindo uma concepção de pintura baseada em cores primárias, contornos enfatizados, e uma preferência por superfícies decorativas e representações em duas dimensões omitindo luz e sombra” (FIRAT, 2015).

Em seguida, ainda antes da descrição da pintura, segue-se uma breve narrativa da lenda de Khosrow e Shirin, enfatizando a cena final da morte de Khosrow. Ficamos sabendo que Shiruye, filho de Khosrow, entra uma noite no quarto do casal, que dorme tranquilamente na cama, e apunhala o pai, que sangra até a morte ao lado da esposa adormecida:

Depois de um sem-fim de agruras e tribulações, os dois amantes se casam, mas o jovem e diabólico Shiruye, filho do primeiro casamento de Khosrow, não ia deixá-los em paz. O príncipe está de olho não só no trono, mas também na jovem esposa de seu pai. O ambicioso Shiruye, sobre o qual Nizami escreve “Seu hálito tem o fedor de uma boca de leão”, maquina um meio de liquidar o pai e tomar seu lugar. Certa noite, ele entra no quarto em que Khosrow repousa ao lado de Shirin, acha a cama tateando na escuridão e transpassa as entranhas do pai com sua adaga. Até o raiar do dia, Khosrow derrama seu sangue no leito nupcial, e acaba morrendo ao lado da bela Shirin, que dorme tranquilamente. (PAMUK, 2008, 33)

O relato da morte de Khosrow também é importantíssimo para o sucesso da ecfrase. Ele traz elementos importantes para a formação da imagem ecfástica: o quarto dos esposos, a cama onde ambos encontram-se adormecidos, o escuro da noite, a adaga, o sangue que se espalha. Na realidade, de certa forma, a ecfrase começa a se insinuar nesse parágrafo, pois o leitor já foi alertado no parágrafo anterior que se vai descrever uma pintura, uma pintura em miniatura do mestre Bihzad. Desse modo, a narrativa da morte de Khosrow, uma representação que seria verbal apenas, incita o leitor a ver a cena como uma pintura em miniatura: irrealista, simbólica, em escala reduzida, colorida e em duas dimensões.

É importante igualmente ter em vista que o parágrafo anterior havia alertado o leitor para outro importante fator: a cena da morte de Khosrow consta de um manuscrito ilustrado. O manuscrito ilustrado, como visto no capítulo anterior, é uma obra de arte que conjuga texto e imagem em mútua dependência (FIRAT, 2015). O texto manuscrito, nessas obras, é ilustrado por pinturas. Acreditamos que quando o romance (PAMUK,

2008) informa que descreverá uma pintura em miniatura constante de um manuscrito ilustrado, mesmo antes da descrição propriamente dita da pintura, quando a lenda pintada é apenas narrada, o leitor é levado a formar a imagem mental da lenda com as características de uma pintura em miniatura.

Assim, quando a pintura é, efetivamente, descrita, já está formada uma imagem mental de um quarto escuro e de um casal deitado em uma cama: a mulher adormecida e o marido agonizante derramando seu sangue sob o olhar do assassino, seu próprio filho. O narrador não precisa repetir tais elementos quando constrói a ecfrase, pois eles já são conhecidos. Ele enfatiza a beleza do cômodo, os seus pequenos adornos, as cores, detalhes que vão se alojar na imagem já construída e que ele julga serem tão importantes quanto o desenho das personagens propriamente ditas, como ficará claro nos comentários que ele fará em seguida sobre a pintura e que acrescentam um significado poético à imagem descrita, enriquecendo-a:

As paredes artisticamente decoradas, os ornamentos da janela e da sua moldura, os arabescos do tapete, de um vermelho estridente como o grito que se abafa na sua garganta estrangulada, e a incrível profusão de flores amarelas e lilás - tão minuciosa e alegremente pintadas - na magnífica coberta bordada que os pés sujos do seu assassino amarfanham enquanto ele o mata, todos esses elementos tendem para um mesmo fim: ao mesmo tempo que exaltam a beleza do quadro que você contempla, eles lembram não apenas a beleza do quarto em que você agoniza, mas a beleza deste mundo que você deixa. Ao admirar essa imagem, logo fica claro o sentido fundamental do quadro: a indiferença deste mundo e das belezas da pintura diante de sua morte, e sua solidão absoluta ao morrer - mesmo com uma bela esposa ao seu lado. (PAMUK, 2008, 33-34).

Note-se como a linguagem vai introduzindo a imagem aos poucos. Ela se forma devagar. Enquanto o leitor toma contato com a narrativa da cena da morte de Khosrow ela é apenas um esboço. Depois, o esboço vai-se completando em uma graciosa pintura: as paredes do cômodo vão se enchendo de padrões abstratos, a janela revela uma moldura de madeira trabalhada, o tapete, que nem estava lá, mostra um intricado arabesco vermelho espalhado em toda a sua extensão, a colcha da cama, bordada com uma infinidade de flores amarelas e lilases, derramando-se no chão onde o assassino pisa-a, vai se enchendo de uma mancha vermelha de sangue.

Quando o leitor se dá conta, tem a sua frente uma pintura em miniatura, uma imagem que não é apenas formada pela linguagem, mas que aponta de volta para a linguagem e que a transforma. O tapete vermelho cor de sangue dessa imagem completa

o significado do “vermelho estridente” do texto. Os pés sujos do assassino a que o texto alude, tornam-se ainda mais sujos quando ele pisa nas delicadas flores amarelas e lilases bordadas na colcha que o leitor vê com o olho da mente.

Com a análise da ecfrese da morte de Khosrow gostaríamos de ressaltar, em primeiro lugar, a contribuição em graus semelhantes de texto e imagem na construção da ecfrese, igualdade a que alude BUGNO NARECKA (2017). Em segundo lugar, gostaríamos de deixar clara a importância das constantes referências que o texto faz à arte das pinturas em miniatura para a formação das ecfreses do romance, pois a imagem ecfástica é, no romance, com uma ou duas exceções, a imagem de uma pintura em miniatura.

### 3.2 Outras imagens: efeito-quadro, hipotipose, quadro vivo

“*Viver é ver*” (PAMUK, 2008, 245)

Já foi pontuado que, para LOUVEL (2012), não é toda alusão ao pictural em um texto que caracteriza uma ecfrese, mas apenas a descrição em si da obra de arte. Para ela, há uma gradação de contaminação de um texto pelo pictural, no qual o menor grau é ocupado pelo efeito-quadro, seguido da vista pitoresca, da hipotipose, dos quadros vivos, do arranjo estético, da descrição pictural e, finalmente, da ecfrese, o maior grau de saturação do texto pela pintura.

Todas estas categorias devem ser encontradas no texto por meio da identificação de referências que a autora denomina de marcadores da descrição pictural. Os marcadores aludidos são assim resumidos pela autora:

Citemos rapidamente esses marcadores da descrição pictural: o léxico técnico (cores, nuances, perspectivas, glacia, verniz, formas, camadas, linha, etc); a referência aos gêneros picturais (natureza morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes na narrativa, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas - “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma -ing em inglês que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento. (LOUVEL, 2012, 49)

É a presença, em maior ou menor grau, dos marcadores de picturalidade, somada ao efeito provocado por sua combinação no texto, o que leva à classificação da imagem no texto nas categorias anteriormente citadas.

É preciso ter em vista, todavia, que na escala de gradação proposta por LOUVEL (2012) apenas a ecfraze descreve, efetivamente, uma obra de arte. Mesmo a descrição pictural, que a autora define como “o grau mais elevado de saturação do texto pelo pictural antes da própria ecfraze, descrição de obra de arte declarada como tal” (LOUVEL, 2012, 58), não descreve uma pintura. A descrição pictural possui todos os marcadores de picturalidade, mas não chega a descrever, efetivamente, um quadro (LOUVEL, 2006). É a ecfraze, como afirma a própria autora no trecho destacado acima, que consiste na “descrição de obra de arte declarada como tal”. Na realidade, as categorias propostas por LOUVEL (2012) apenas sugerem o pictural no texto, algumas mais superficialmente, outras com maior profundidade.

Tome-se como exemplo o efeito quadro. Nele, o texto utiliza alguns marcadores capazes de provocar, no leitor, uma súbita impressão de que a cena narrada parece-se com uma pintura. LOUVEL (2012) exemplifica o efeito quadro com um trecho do romance “Retrato de uma senhora” de Henry James, no qual o personagem Rosier assim refere-se a personagem Isabel Archer: “O passar dos anos a tocou apenas para enriquecê-la; (...) Naquele momento, em todo caso, imobilizada pela moldura dourada da porta, ela era, para o jovem, o retrato de uma graciosa senhora.”

Como é possível perceber do exemplo acima reproduzido, a figura de Isabel Archer, estática, emoldurada por uma porta, parece-se com um quadro. A moldura da porta, que ainda por cima é dourada, funciona como um marcador de picturalidade, assim como a alusão à imobilidade da personagem. Mas se nada disso for captado pelo leitor o texto deixa claro o efeito que pretende causar dizendo claramente que a mulher era, naquele momento, para a personagem, como o retrato de uma graciosa senhora.

No livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) também é possível encontrar efeitos-quadros, como no trecho transcrito logo abaixo:

Mas a janela se abriu, estourando ruidosamente os trincos de gelo que a mantinham fechada, e na sua moldura assimétrica que o sol iluminava, vi minha beldade adorada, doze anos depois, seu lindo rosto enfim visível através dos galhos pesados de neve. Seus belos olhos negros me olhavam ou olhavam além de mim, para uma outra vida? Ela estava triste? Sorria? Sorria tristemente? Não saberia dizer. Ah, cavalo imbecil! Não ouça o galope do meu coração e diminua um pouco seu

passo! Virei-me mais uma vez no meu arção, desavergonhado, para espiar langorosamente aquele rosto delicado e fino, carregado de mistério, até ele se perder atrás da teia de galhos nervosos.

Mais tarde, ao descobrir o desenho na carta que Shekure fizera chegar às minhas mãos, percebi quanto essa cena – eu no meu cavalo, ela à sua janela, embora houvesse entre nós aquela árvore melancólica – era idêntica àquela mil vezes pintada, em que Khosrow vem visitar Shirin sob a sua janela, senti em mim a chama do amor, tão ardente quanto a que evocam aqueles livros adoráveis que tanto apreciamos. (PAMUK, 2008, 55)

Encontramos no trecho acima alguns marcadores de picturalidade capazes de produzir no leitor a impressão de que ele vê um quadro. De início, percebe-se que o texto utiliza o recurso da janela para gerar um efeito de enquadramento: a moldura assimétrica que contém o rosto da mulher amada. No momento em que a janela é aberta a narrativa cessa e a descrição da imagem de Shekure nela emoldurada tem início. Somente quando o Negro afasta-se da janela e o rosto de Shekure perde-se “atrás da teia de galhos nervosos” é que a narrativa continua de onde parou, tal qual sugerido por LOUVEL (2006), para quem “os marcadores de cadrage (enquadramento) sublinharão a passagem da narrativa à descrição pictural” (LOUVEL, 2006, 204), “cercando-a como uma borda” (LOUVEL, 2006, 205).

O texto também conta com a presença de um focalizador que organiza o percurso do olho imaginário do leitor: o Negro, sentado em seu cavalo em movimento, dirige seu olhar para a janela, ele vê, chega a virar-se na sela para continuar a ver, “para espiar langorosamente”, e o leitor acompanha o movimento do seu olhar, olhar que se volta para Shekure imobilizada na janela, “como num quadro”.

Além disso, percebe-se que o trecho acima está separado da narrativa por um parágrafo. LOUVEL (2006, 205) chama a atenção para o papel que a diagramação da página exerce na tarefa de alertar o leitor para o início da descrição da imagem.

O texto acima reproduzido, como visto, conta com certos marcadores de picturalidade. Não todos, a ponto de ser classificado como uma descrição pictural, mas alguns e que possuem a característica de gerar no leitor a impressão de que esse vê um quadro. Trata-se do efeito quadro que, aliás, no exemplo dado, guarda enorme semelhança com o exemplo de efeito quadro oferecido por LOUVEL (2012, 51), extraído da obra “Retrato de uma Senhora”, de Henry James, anteriormente transcrito neste trabalho. A semelhança aludida não decorre apenas da presença de uma moldura cercando a mulher

amada, mas da observação que se segue a ambas descrições de que a “*cena*” parece-se com um quadro.

Os quadros vivos, por seu turno, eram, originalmente, representações teatrais de pinturas: “os personagens, dispostos em posições falantes reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizavam-se numa evocação, por exemplo, do Radeau de la Mèduse ou do Serment des Horaces”(LOUVEL, 2012, 55)

Essas representações, alerta LOUVEL (2012), também podem ser encontradas na literatura e dão-se por meio de gestos codificados que interrompem a ação, espacializando-a, criando um quadro. Ela cita o exemplo do romance *Noites no circo*, de Angela Carter, no qual é possível ver diversas referências a Toulouse-Lautrec nas cenas de bordel.

No romance “*Meu nome é vermelho*” (PAMUK, 2008) também é possível encontrar este tipo de abertura do texto ao pictural. Veja-se, por exemplo, o seguinte quadro-vivo extraído da obra, no qual a personagem Shekure, na iminência de encontrar o Negro na casa abandonada do judeu enforcado, posiciona-se engenhosamente à luz da janela para criar um efeito de luz e sombra, esperando revelar-se aos olhos do amado mais bela e misteriosa:

Mudei rapidamente de lugar. Não sei por que fiz isso, mas assim eu me encontrava à luz da janela, à minha direita; e senti que aquela luz do jardim, incidindo sobre mim, me ofereceria aos olhos do Negro “dentro dos mistérios da sombra”, como dizia meu pai. Ajustei meu véu e esperei, atenta ao barulho dos seus passos. (PAMUK, 2008, 195)

Na passagem acima, a personagem Shekure cria, propositadamente, uma cena: posiciona-se próxima à janela, buscando gerar um efeito de luz e sombra. A personagem imobiliza-se como num quadro e afirma que o faz para se parecer com uma pintura, uma pintura “ocidental”, barroca, como não deixa dúvidas à referência à incidência da luz em apenas um lado do corpo, sugerindo que a escuridão esconde o resto da sua figura, ou a simples menção aos “mistérios da sombra”, expressão usada pelo pai da personagem, que outro não é senão o Tio, homem fascinado pelas pinturas produzidas na Europa à época em que se passa a narrativa: o ano 1592 da era cristã.

A intenção explícita de imitar um quadro, confessada por Shekure, é uma das características do quadro-vivo presente nos romances. LOUVEL (2012, 55) afirma que o quadro vivo é, no mais das vezes, apresentado voluntariamente pelo narrador, não dependendo, tanto quanto o efeito-quadro, da subjetividade do leitor. Não é difícil, tendo

em vista as observações da personagem e o seu desejo explícito de encenar uma pintura cuja técnica seja capaz de reproduzir “os mistérios da sombra”, imaginar Shekure, subitamente, como a bela e trágica Judite ou a decidida Marta de Betânia, imobilizada nos dramáticos efeitos dos quadros de Caravaggio.

É possível também encontrar no texto hipotiposes. A hipotipose é uma figura de linguagem que “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (LOUVEL, 2012, 54). O trecho transcrito a seguir traz um exemplo de hipotipose no texto:

Para dizer a verdade, o que mais me entristecia não era ela ter de se casar no mesmo dia da morte do pai, mas suas núpcias serem assim apagadas e pífias. Minha amada merecia ricos cavalos com arreios de prata, montados por cavaleiros vestidos de brocados, peles e sedas, escoltando um desfile a perder de vista de carros repletos de suntuosos presentes. Ela deveria estar à frente de um cortejo de verdade: filhas de paxás, sultanas e a multidão das velhas favoritas do harém imperial em suas carruagens, tagarelando sobre as extravagâncias das festas de outrora. Em vez disso, no casamento de Shekure não havia nem mesmo os quatro rapazes levando as varas do comprido pálio de brocado vermelho que oculta as noivas ricas aos olhares indiscretos. Nem um só daqueles serviçais que abrem os cortejos opulentos exibindo enormes círios e enfeites em forma de árvore, decorados com frutas, folhas de prata e de ouro, e pedras preciosas (PAMUK, 2008, 266)

No trecho acima, o Negro lamenta que o casamento de Shekure consigo, realizado às pressas, não tenha sido uma cerimônia bela e rica como ele julgava que a sua noiva merecia. Ele, então, descreve o cortejo de casamento que gostaria de ter oferecido a sua noiva. Sua descrição é viva e detalhada: os serviçais abrindo o cortejo com “enormes círios e enfeites em forma de árvore”, a noiva escondida por “*um comprido pálio de brocado vermelho*” seguida das mulheres da corte em suas carruagens, todos escoltados por cavaleiros vestidos com apuro montados em “cavalos com arreios de prata”. A leitura de semelhante trecho, com a descrição de tal profusão de detalhes, coloca a cena descrita à frente dos olhos: podemos vê-la como se de uma pintura se tratasse.

Conclui-se, portanto, que no livro sob estudo, as pinturas em miniaturas são efetivamente descritas. Algumas velozmente, outras, com maior acurácia, mas indubitavelmente há, no texto, a tentativa de reproduzir em palavras essas obras de arte.

Além disso, identificamos na obra efeitos-quadros, quadros-vivos e hipotiposes. Temos, portanto, uma obra literária que, além de utilizar a arte pictórica como tema, está

toda ela saturada de picturalidade. São ecfases, hipotiposes, quadros vivos, efeitos quadros, enfim, um constante convite à imagem a alojar-se na narrativa, a integrar-se a ela, influenciando-a, completando-a, fornecendo qualquer coisa que as palavras, sozinhas, não podem dar.

É importante ter em vista, contudo, que essa abertura da obra à imagem faz-se dentro do código semiótico da linguagem, pois o texto não é ilustrado. Como visto anteriormente, são as palavras que pintam os quadros e sugerem as imagens, naquilo que LOUVEL (2006, 196) chamou de duplo desligamento do real, pois a relação, aqui, não é entre significante e significado, mas entre significante/significante/significado.

A recorrência do recurso à imagem no texto faz-nos questionar o porquê de semelhante exercício. Mais que isso, faz-nos perguntar se essa saturação pictural influencia o texto de alguma maneira e que efeito ela tem no receptor. Faz-nos questionar, enfim, o sentido da pintura no texto.

## 4. O SENTIDO DA IMAGEM NO TEXTO

### 4.1 Referências intermediáticas

No capítulo antecedente identificamos, com o auxílio da classificação de LOUVEL (2012), alguns recursos que o texto do romance utiliza para abrir-se à imagem. A mera identificação de semelhante fenômeno, contudo, comprova apenas que a obra “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) está saturada de imagens, ou do pictural. No presente capítulo, pretendemos ir além e observar que o romance inteiro, na sua estrutura, aponta para o imagético, à medida que procura imitar as características das pinturas em miniatura.

RAJEWSKY (2012) classifica tanto a ecfrase quanto a tentativa de reprodução das características de uma mídia por outra como referências intermediáticas e compreende-as como “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, 25).

As descrições de pinturas no texto podem aparecer com uma função apenas temática: ora descrevem uma forma de arte que, ao longo da trama, estará ameaçada pela arte produzida no Ocidente à época: a arte renascentista<sup>44</sup>; ora contribuem para o trailer policial, pois é o desenho peculiar das narinas de um cavalo que revelará o assassino<sup>45</sup>; ora lá estão para explicitar o amor das personagens pela pintura<sup>46</sup>, ou simplesmente o amor de uns pelos outros<sup>47</sup>. O mesmo se dá com os efeitos-quadro, quadros-vivos e hipotiposes, que também convidam o elemento imagético a penetrar no texto como elementos temáticos do romance<sup>48</sup>.

---

44 Como, por exemplo, quando o Tio elenca diversas cenas usualmente pintadas pelos miniaturistas e lamenta o destino sombrio que imagina para essa forma de arte: o seu completo desaparecimento ante a novidade das pinturas ocidentais (PAMUK, 2008, 226-228)

45 As personagens Negro e Osman encontram uma miniatura de um cortejo nupcial no qual o cavalo que carrega a noiva possui as narinas fendidas como as do desenho do cavalo encontrado com o cadáver do Elegante Efendi (PAMUK, 2008, 425). É essa miniatura que revelará a identidade do assassino.

46 Tome-se o exemplo da detalhada descrição de uma miniatura que Mestre Osman prepara para o Livro das Festividades para a Circuncisão dos Príncipes (PAMUK, 2008, 306-307). O cuidado, a atenção aos detalhes e a delicadeza que emergem da descrição da pintura apontam para o amor que o Mestre Osman sente por sua arte.

47 Como na descrição da pintura que retrataria o beijo de Negro e Shekure, conforme a imaginação dessa última (PAMUK, 2008, 197)

48 Veja-se, por exemplo, o quadro-vivo descrito no capítulo anterior no qual a personagem Shekure procura aparecer para o Negro como a figura de um quadro barroco, misteriosa e sedutora (PAMUK, 2008, 195). Aqui, o quadro vivo possui uma função temática, pois sugere ao leitor que a personagem procura seduzir o Negro.

Esta função temática, todavia, não elimina outras. Acreditamos que a alusão ao pictorial no texto, especialmente as efrases das pinturas em miniatura, mas não apenas elas, tem a função de chamar a atenção do leitor para características dessas pinturas que o texto reproduz ou imita. Acreditamos que, ao procurar imitar ou criar a ilusão da pintura em miniatura por meio dos artifícios que serão detalhado no subcapítulo seguinte, o texto pretende converter-se em imagem, pretende dentro do seu código semiótico, como não pode deixar de ser, chegar o mais próximo possível da essência da pintura, pretende acrescentar à experiência da leitura sentidos que estão associados ao código semiótico pictórico.

## **4.2 Características das pinturas em miniatura encontradas no texto**

O presente trabalho abordará cinco características das pinturas em miniatura que podem ser encontradas no romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008). A primeira é sugerida por FIRAT (2015), fazendo referência à obra do autor turco ECEVIT. Ele acredita que, tal qual acontece com as pinturas em miniatura, o romance retrata as personagens em escala similar e sem profundidade, ou em duas dimensões (FIRAT, 2015). O autor não se aprofunda em como a referida característica se mostra no texto, pois esse não é o objetivo central da sua obra. Diante disso, buscaremos desenvolver sua idéia tendo em vista o que descobrimos sobre as características dessa forma de arte, reunidas no capítulo dois desta dissertação, comparando tais achados com o que vamos extrair da análise do texto do romance.

Além da aludida característica, sugerida por FIRAT (2015), identificamos no texto outras características próprias das pinturas em miniatura. São elas: a presença da cor, a falta de realismo, a função ilustrativa e o caráter simbólico da narrativa. Trataremos de cada uma destas características nos tópicos seguintes.

### **4.2.1 Escala similar e falta de profundidade**

*“Até conversamos sobre a perspectiva e abordamos a questão de saber se o fato de em Veneza pintarem os objetos de fundo em tamanho menor é uma impiedade.” (PAMUK, 2008, 155)*

FIRAT (2015), aludindo ao trabalho de ECEVIT, pontua que o romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) não possui uma personagem principal, mas que “todas as personagens compartilham a mesma escala, assim como seria o caso em uma miniatura”<sup>49</sup>. Além disso, afirma a autora, as personagens não possuem profundidade espiritual. Para ela, “a negação da singularidade e da tridimensionalidade das personagens não apenas alude à representação pictórica das figuras em miniaturas, mas também achata o “espaço” do romance”<sup>50</sup> (FIRAT, 2015).

Sobre o primeiro ponto, de fato, não existe na narrativa uma personagem principal, compreendendo-se essa como a protagonista da história. Isso porque, em primeiro lugar, a estrutura da obra não favorece o protagonismo de uma personagem singular, pois em cada capítulo do livro uma personagem diferente figura como narradora. Em segundo lugar, identificamos na obra três tramas que se desenvolvem paralelamente, e nenhuma personagem detém um centralismo em todas elas.

A obra estrutura-se em 59 capítulos. Como dito, cada capítulo do livro é narrado exclusivamente por uma personagem, salvo o capítulo 50, que é narrado pelos dois errantes. Algumas personagens narram mais de um capítulo e outras apenas um, mas não há uma verdadeira primazia de uma sobre as outras. Em termos numéricos, cada personagem do livro narra a quantidade de capítulos conforme a tabela abaixo:

PERSONAGENS	NÚMERO DE CAPÍTULOS
Negro	12
Shekure	08
Assassino	06
Ester	05
Tio Efêndi	05
Borboleta	03
Cegonha	03
Oliva	03

49 Trecho livremente traduzido: “(...) all characters share the same scale, as would be the case in a miniature”

50 Trecho livremente traduzido: “The negation of the uniqueness and three-dimensionality of the characters not only alludes to the depiction of figures in miniatures but also flattens the “space” of the novel”.

Osman	03
Cadáver	01
Cão	01
Orhan	01
Árvore	01
Dinheiro	01
Morte	01
Vermelho	01
Cavalo	01
Diabo	01
Os dois errantes	01
Mulher	01

Tabela 01 – Narradores e capítulos narrados

Como é possível perceber da tabela, são vinte e uma personagens que se alternam na narrativa, considerando que os dois errantes são duas personagens distintas. É possível, entretanto, reduzir o número em um, visto que o assassino participa da narrativa como tal e com a sua própria identidade. Além disso, se levarmos em consideração que o cão, a árvore, o dinheiro, a morte, o cavalo, o diabo, os dois errantes e a mulher são desenhos que o satirista pendura na parede do café para contar suas histórias aos frequentadores do estabelecimento, talvez pudéssemos estabelecer que o satirista, escondido no mundo ficcional que cria a partir dos seus desenhos, seja uma personagem que narra oito capítulos do livro.

Optamos por elencar vinte e uma personagens, todavia, porque o romance assim o faz, batizando cada capítulo com o nome da personagem que o narra, estabelecendo a diferença entre o assassino, quando esse fala como tal, e sua verdadeira identidade, além de reconhecer o cão, a árvore, o dinheiro, a morte, o cavalo, o diabo, os dois errantes e a mulher como personagens narradoras, pois os capítulos por elas narrados leva seus nomes.

A personagem que narra mais capítulos no livro é o Negro, responsável por doze deles, quatro a mais que Shekure, a segunda mais requisitada a contribuir com a narrativa, cinco a mais que o Assassino e seis a mais que o Tio Efêndi e Ester. Embora o Negro seja chamado a narrar mais vezes sua versão dos fatos, não percebemos uma diferença

numérica tão substancial, pelo menos em relação à Shekure, ao Assassino, ao Tio e à Ester que, apenas por esse motivo, o coloque como a personagem principal da história.

Além disso, cumpre ter em vista que a trama não se centra no destino do Negro, apenas. Identificamos três tramas que se desenvolvem ao mesmo tempo e que se comunicam umas com as outras. São elas as seguintes: (i) o assassinato e a busca pela identidade do assassino; (ii) o embate entre a arte ocidental e a arte das pinturas em miniatura; e (iii) o amor entre o Negro e Shekure. Em cada uma dessas tramas participa um grande número de personagens/narradoras, não existindo uma personagem que se destaque verdadeiramente nas três tramas. Para uma melhor visualização, dividiremos no quadro abaixo as três tramas que identificamos na obra e as personagens que se envolvem como protagonistas em cada uma delas:

Assassinato e busca pelo assassino	Tio, Negro, Mestre Osman, Borboleta, Cegonha, Oliva, Cadáver, Assassino.
Embate entre a arte ocidental e a arte das pinturas em miniatura	Tio, Negro, Mestre Osman, Borboleta, Cegonha, Oliva, Cadáver, Assassino, Shekure, Cão, Árvore, Dinheiro, Morte, Vermelho, Cavalo, Diabo, Os dois errantes, Mulher.
Amor entre o Negro e Shekure	Negro, Shekure, Ester, Tio, Orhan.

Tabela 2 – Tramas do romance e personagens

A tabela acima demonstra que cada trama recebe a contribuição de grande número de personagens. Apenas o Negro e o Tio figuram nas três tramas. Enquanto o Negro, todavia, é uma personagem importante na primeira e na terceira trama, sua importância na segunda é reduzida. O mesmo fenômeno ocorre com o Tio, o qual possui importância na primeira e na segunda trama, sendo pouco relevante na terceira. Acreditamos, portanto, que assiste razão a FIRAT (2015), quando essa, referindo-se aos estudos de ECEVIT, afirma que não há uma personagem principal no romance.

Sobre a afirmação da autora de que todas as personagens possuem o mesmo grau de importância na trama, contudo, não podemos concordar, senão pelo prisma que explicitaremos adiante.

É que a disposição das personagens na tabela acima já demonstra que o protagonismo delas não se equivale. O fato de não existir uma personagem principal não significa, necessariamente, que todas as personagens tenham o mesmo grau de importância. O Tio e o Negro, como visto, figuram em todas as tramas, enquanto sete personagens figuram em duas, constando as demais em apenas uma trama. Além disso, o número de capítulos narrados por cada personagem, tal qual disposto na tabela 1, demonstra que uma personagem como o Negro, que narra doze capítulos, não pode ter a mesma importância que uma personagem como a árvore, que narra apenas um.

Apesar disso, se olharmos pelo seguinte prisma, poderemos divisar uma certa igualdade entre as personagens. Não se pode olvidar que a forma como se constrói a narrativa é democrática, igualitária, pois concede-se a cada personagem voz e liberdade para narrar no espaço de um capítulo sua versão exclusiva e pessoal dos fatos. A medida que se viram as páginas e um capítulo dá lugar a outro, o leitor mergulha com a mesma intensidade no discurso que o novo narrador apresenta. E porque cada narrador é o senhor do capítulo que narra, porque naquele espaço ele possui liberdade para contar sua história, porque seu nome batiza cada capítulo e vem disposto no topo da página de abertura com o mesmo destaque, acreditamos poder afirmar que a voz de todas as personagens possui o mesmo peso na narrativa. O fato de algumas personagens possuírem maior protagonismo que outras não significa que suas vozes têm mais peso e importância que as vozes das outras, mas apenas que a elas é dado falar mais.

Diante disso, concordamos com FIRAT (2015) quando essa, referindo-se a ECEVIT, afirma que não há uma personagem principal no livro e, com a ressalva disposta no parágrafo anterior, concordamos que todas têm importância similar, ou que suas vozes, seus discursos, têm o mesmo peso ou a mesma escala de importância.

As pinturas em miniatura, conforme as observações constantes do capítulo dois, não eram produzidas tendo em vista as regras da perspectiva. As figuras, independentemente de onde se posicionavam na cena tinham o mesmo tamanho. Eram, portanto, desenhadas na mesma escala. Ora, o que FIRAT (2015) afirma é que o texto do livro foi produzido da mesma forma como eram produzidas as pinturas em miniatura a que ele alude: as personagens do livro, assim como as personagens de uma pintura em miniatura, têm todas a mesma escala, nenhuma se destaca em relação às outras. É que como não existe perspectiva nessas pinturas, são todas as personagens desenhadas no mesmo tamanho, ainda que estejam mais distantes, segundo a perspectiva do observador.

Além da representação das figuras na mesma escala, outra decorrência da ausência de perspectiva é a representação das figuras em duas dimensões apenas. A pintura em miniatura, conforme adverte FIRAT (2015), citando GÜNSEL RENDA, era uma imagem com “(...) representações em duas dimensões omitindo luz e sombra”. As duas dimensões que caracterizam essas figuras, assim como a ausência de luz e sombra, não permitem que as imagens tenham profundidade. As imagens são planas, como se tivessem sido achatadas no papel. Ora, o que a autora sugere é que essa falta de profundidade também tem reflexo no texto.

De fato, uma multitude de narradores se intercala na obra, não deixando espaço para uma caracterização mais detalhada de cada uma delas. Mas não é apenas a falta de espaço que veda um maior aprofundamento na caracterização das personagens. É também o desejo dos narradores de não se revelar aos leitores. As personagens dirigem-se diretamente aos leitores, contando sua perspectiva dos fatos. Nos seus discursos, percebe-se reticência em mostrar seus reais sentimentos e características que, eventualmente, possam fazê-los aparecer de forma negativa. O resultado é uma caracterização superficial das personagens.

Esses dois fatores contribuem para a falta de profundidade das personagens. Shekure, por exemplo, embora decida casar com o Negro, não deixa claro se o faz porque o ama, porque ele a ama, porque julga que ele pode dar a si e aos seus dois filhos a segurança que ela precisa, ou se o faz apenas porque o considera atraente. Do mesmo modo, ela não chega a revelar e nem deixa entrever que tipo de sentimento nutria pelo marido morto e o que realmente sente pelo cunhado, pois embora afirme que o ama (PAMUK, 2008, 188), não quer se casar com ele.

O texto procura reproduzir as duas características aqui mencionadas das pinturas em miniatura: a mesma escala das figuras na página, independentemente de onde se situem na composição e as representações em duas dimensões e com a ausência de luz e sombra. Como pontua RAJEWSKY (2012), todavia, o texto pode tentar se converter em outras mídias, mas os meios ou dispositivos específicos da mídia textual não permitem que ela se torne outra mídia: ela permanece texto, combinação de palavras, mas esse texto pode gerar a ilusão de outra mídia.

Acreditamos que, no caso em tela, não apenas as inúmeras ecfrases descrevendo pinturas em miniatura, mas também o esmiuçar das características dessa forma de arte ao longo da narrativa, chamam a atenção do leitor mais atento para a aludida tentativa de

reprodução da arte da pintura em miniatura na estruturação do texto do livro e na construção das personagens. Tal recurso modifica a experiência de leitura, adicionando camadas de sentido, como adverte RAJEWSKY (2012), à medida que o texto é lido, e também, em um plano abstrato, visto.

#### 4.2.2 Cor

*“A cor é o toque do olho, a música do surdo, a palavra que vem das trevas”* (PAMUK, 2008, 245)

Ao elencar as características das pinturas em miniatura, FIRAT (2015) alude a “uma concepção de pintura baseada em cores primárias (...) e uma preferência por superfícies decorativas”. A cor primária, utilizada para preencher o espaço, dotando-lhe de beleza e harmonia, é um elemento característico desse tipo de pintura. ROBINSON (s.d) acredita que os artistas que produziam essas pinturas, e em especial as pinturas persas, que são o seu objeto de estudo, utilizavam artifícios e convenções para tornar seus trabalhos atraentes e agradáveis ao olho. A cor era uma importante aliada para alcançar o ideal de beleza a que essas pinturas almejavam.

A generosa utilização das cores nas pinturas em miniatura pode ser explicada pela tradição não representacional da arte islâmica, que é reconhecida pelos padrões abstratos e pelo recurso à cor, tal qual explica GOMBRICH (2015, 143), ao afirmar que a religião islâmica desviou o espírito dos artistas dos objetos reais para “o mundo onírico das linhas e cores”, por meio do qual eles criaram padrões delicados e esquemas cromáticos, presentes tanto na arquitetura, na tapeçaria, quanto nas pinturas em miniatura.

GOMBRICH (2015, 143) acredita que as pinturas em miniatura, apesar de constituírem exemplo de arte representacional, incorporam o saber tradicional dos desenhos de padrões abstratos, sobrevivendo nelas tanto os padrões delicados quanto os esquemas cromáticos que caracterizam a arte não representacional islâmica.

A cor é uma característica sempre destacada pelos estudiosos das pinturas em miniatura. Ao analisar as pinturas em miniatura da escola de Herat, ou do estilo Baysunghur, que é o estilo de pintura a que o romance faz referência, GRUBE (1968, 27) alude explicitamente à qualidade do desenho e da cor. JAMES (1974, 49), ao estudar as pinturas do mesmo estilo, também refere-se a uma harmonia perfeita de desenho e cor. GOMBRICH (2014, 143), ao comentar uma pintura do mesmo período, observa que “as

figuras e plantas parecem ter sido recortadas de papel colorido e distribuídas pela página para formar um padrão perfeito”.

O importante papel da cor nas pinturas em miniatura é apropriado pelo romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008). PAMUK (2011, 75) já identificou o anseio criativo de escrever um romance com a vontade de expressar com palavras coisas que são visuais. No romance aludido, essa vontade de converter o pictórico em palavras, é alcançada com o constante chamamento da cor não apenas para compor as ecfrases, mas para descrever todo o mundo ficcional.

Um dos capítulos do livro, inclusive, é narrado pela cor vermelha, que o inicia elencando no espaço de uma folha inteira as diferentes pinturas em que ela foi aplicada por pintores ao longo dos séculos e o termina afirmando que embora os cegos a reneguem, ela está em toda a parte.

A cor é chamada a todo momento para enfeitar a narrativa. Para expressar sua felicidade por ter conseguido o documento que atestava a viuvez de Shekure e que lhe permitia se casar com ela, o Negro afirma que “nem a cor borra de vinho das paredes do tribunal, nem as bordas vermelho-sangue do quadro” (PAMUK, 2008, 260) poderiam expressar sua alegria. Ao descrever sua ascensão ao céu após a morte, o Tio descreve “céus laranjas, corpos de um lindo verde-folha, ovos cor de café e lendários cavalos azul-celeste” (PAMUK, 2008, 301), afirmando que era a cor o que o distinguia e o que o ligava ao mundo: “assim como eu havia sentido, na Terra, que a força que me separava de todas as outras coisas do mundo consistia em cor, agora sei que era a própria cor que amorosamente me abraçava e me ligava ao mundo” (PAMUK, 2008, 301). A cor vermelha, por seu turno, afirma que ela está “nas asas dos anjos, nos lábios das mulheres, nas chagas dos cadáveres e nas cabeças cortadas” (PAMUK, 2008, 245).

A cor também é chamada para pintar sentimentos, como demonstra o seguinte trecho do romance, que descreve a morte do Tio Efêndi:

Ele ergueu o tinteiro de bronze e me bateu com toda a força na cabeça. Sob a violência do choque, caí de cara no chão. Senti uma dor atroz, absolutamente indescritível. Por um instante, minha dor parece respingar no mundo: tudo é amarelo.

(...)

Ergueu mais uma vez o tinteiro e abateu-o sobre a minha cabeça. Entendi dessa vez, inclusive com aquela parte do meu espírito que funcionava arrevesadamente, que não havia equívoco possível, que sua loucura, sua raiva, estavam ali, e com elas a morte, o fim. Fiquei tão

aterrorizado com esse estado de coisas que elevei minha voz, berrando com toda a minha força e com toda a minha dor. Se meus gritos fossem uma cor teriam banhado tudo de verde; mas, na escuridão daquela noite de inverno, essa cor não podia ser percebida nas ruas desertas. Eu estava só.

(...)

Bateu mais uma vez o tinteiro de bronze na minha cabeça.

Meus pensamentos, minhas lembranças, meus olhos e o que eu via, tudo se misturou para se transformar em medo. Eu não via mais as cores, e percebi que todas as cores tinham se transformado em vermelho. O que pensei ser meu sangue era tinta vermelha; o que pensei ser tinta nas minhas mãos era meu sangue que se derramava.

(...)

Foi então que eu vi: minhas lembranças estavam todas brancas, como a neve que caía lá fora em silêncio. (...). (PAMUK, 2008, 228-229).

E como se todo o colorido da narrativa, que os exemplos acima ilustram, não fossem suficientes para transpor a cor que caracteriza as pinturas em miniatura para o texto da narrativa, o próprio título do romance certifica que não restará dúvida quanto a isso e propaga: Meu nome é vermelho.

#### 4.2.3 Falta de realismo

*“Os pintores italianos descobriram métodos e técnicas para distinguir qualquer pessoa de outra, não graças às suas vestimentas e às suas medalhas, mas pela forma do seu rosto. Eles chamam a isso fazer um retrato”* (PAMUK, 2008, 45)

No capítulo que tratou das pinturas em miniatura se evidenciou a ausência de compromisso dessas pinturas com o realismo. GOMBRICH (2015, 143) afirma que nas pinturas em miniatura “não há esforço nem tentativa alguma de mostrar um jogo de luz e sombra ou a estrutura do corpo”. FIRAT (2015) esclarece que tais pinturas retratam uma imagem “imbuída da abstração própria da visão de mundo do Islã, refletindo uma concepção de pintura baseada em cores primárias, contornos enfatizados, e uma preferência por superfícies decorativas e representações em duas dimensões omitindo luz e sombra”. ROBINSON (s.d.), que estuda as miniaturas persas, alude à inexistência, nessas pinturas, das regras clássicas da anatomia e da perspectiva e da proporção ou escala, afirmando que elas utilizam fórmulas idealizadas para retratar objetos com o objetivo de transmitir beleza e, conscientemente, afastar-se do real.

O romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) traz à baila em diversas passagens a discussão sobre a falta de realismo das pinturas em miniatura em oposição ao realismo das pinturas renascentistas. A personagem Shekure, reproduzindo um diálogo

do seu pai, o Tio, com o Negro, comunica-nos a opinião dele a respeito do assunto, segundo a qual após conhecer as pinturas européias o pintor não pode mais continuar pintando da maneira tradicional:

A porta do seu gabinete - a porta azul - tinha ficado entreaberta, de modo que eu podia ouvir toda a conversa dos dois: “Depois de ver os retratos da escola italiana, a gente compreende horrorizado”, dizia meu pai, “que, na pintura, os olhos não podem ser simplesmente dois buracos redondos numa cara, iguais para todo mundo, mas têm de ser qual nossos próprios olhos, que refletem a luz como um espelho e a absorvem como um poço. Do mesmo modo, os lábios não se resumem a uma fresta reta, traçada num rosto plano como o papel, mas têm de ser pontos de expressão - para cada qual, um diferente matiz de vermelho -, transmitindo plenamente nossa alegria, nossa tristeza e nosso estado de espírito, mediante uma sutil contração ou um suave relaxamento. Também o nariz não pode ser mais uma espécie de parede separando as duas metades do rosto, mas sim um instrumento vivo e curioso, com uma forma única para cada um de nós. (PAMUK, 2008, 185)

Outras personagens não compartilham da opinião do Tio e acreditam na superioridade das pinturas em miniatura, quando comparadas com as pinturas ocidentais, justamente porque elas não possuem a pretensão de retratar a realidade como ela é. É o que acredita, por exemplo, Mestre Osman, como é possível perceber do seguinte trecho do livro, no qual ele explica ao Negro sua posição sobre o tema:

Quando os grandes mestres pintam um rosto eles procuram essencialmente representar uma beleza superior, de acordo com os cânones consagrados que a fazem distinta de toda beleza real. (...) Tendo visto na vida um sem número de cavalos pintados ou reais, eles sabem que qualquer cavalo de carne e osso que virem apenas desfigurará a imagem perfeita do cavalo que guardam na memória. Esse cavalo que o miniaturista desenhou dezenas de milhares de vezes acaba se aproximando da visão que Alá tem do Cavalo, pelo menos é essa a convicção íntima que todos os pintores adquirem após longos anos de experiência. (PAMUK, 2008, 330)

Além das discussões contidas no livro sobre a falta de compromisso das pinturas em miniatura com a realidade, há também, em seu texto, como visto, diversas ecfrases dessas pinturas, ecfrases que, como não poderia deixar de ser, descrevem pinturas de objetos, pessoas e cenários idealizados ou irrealis, como bem demonstram as duas ecfrases reproduzidas a seguir:

(...) “Se quer saber minha opinião, a noiva não está feliz”, expliquei com tristeza. “Ela vai montada num cavalo cinzento, de narinas

fendidas, seguida por suas amigas e por uma escolta de guardas que ela não conhece. (...) Quanto à noiva, tão bonita quanto melancólica, a julgar pelas tochas e lanternas que a iluminam na noite e pelo fato de estar acompanhada por suas damas de honra, como se fizesse uma longa viagem, deve ser uma princesa chinesa.” “Ou talvez achemos que ela é chinesa porque o artista, querendo ressaltar a perfeição da sua beleza, branqueou seu rosto como fazem os chineses e pintou-a com olhos puxados (PAMUK, 2008, 425).

Numa outra página, Rustam furando os olhos de Alexandre com sua flecha de ponta em forquilha era manifestamente pintado de acordo com o estilo indiano e com tanta vivacidade, e um colorido tão exuberante, que passava ao observador a sensação de que a cegueira, tristeza imemorial e desejo secreto de todo miniaturista digno desse nome, era o prólogo de uma feliz comemoração. (PAMUK, 2008, 406)

Na descrição da primeira pintura em miniatura percebemos que a noiva retratada não se parece com uma noiva real, pois seu rosto foi branqueado e seus olhos foram desenhados puxados como os de uma oriental apenas para ressaltar um ideal de beleza. Na descrição da segunda pintura em miniatura, por seu turno, fica evidente que a pintura não tem compromisso com o real, seja porque é feita referência expressa ao estilo indiano, isto é, ao estilo das pinturas em miniatura do Império Mogol ou Mugal, seja porque a referência a um colorido exuberante sugere a utilização de muitas cores e, como visto anteriormente, as pinturas em miniatura caracterizam-se pela utilização livre de cores primárias, privilegiando-se o efeito estético ao invés da reprodução do colorido da natureza. Aliás, o simples fato da efrase descrever uma pintura em miniatura já alerta para a falta de realidade da obra descrita.

Acreditamos que essa desconexão com a realidade presente nas pinturas em miniatura - que o romance evidencia tanto nas discussões entabuladas pelas personagens quanto nas próprias efrases que carrega - encontra reflexo também no texto do livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008).

Textos literários não se escoram na realidade propriamente dita. Na verdade, as relações da literatura com a realidade são controversas e costumam oscilar entre a completa negação e a entusiasmada afirmação. Enquanto as primeiras considerações sobre o tema viam a literatura como mimesis, mera cópia da realidade, as modernas avaliações costumam dar pouco ou nenhum crédito à reprodução do mundo nesse tipo de arte. COMPAGNON (2014, 111) resume essas duas distintas posições dizendo que, “segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade”. Já de acordo com a

tradição moderna e a teoria literária, “a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão da literatura”.

Diante de tão diferentes posições, COMPAGNON (2014, 123) propõe uma trégua: “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo”. Para recolocar o mundo na literatura, COMPAGNON (2014) toma de empréstimo estudos de autores que se propuseram a reabilitar a mimesis Aristotélica, autores que lêem o termo não como mera cópia do real, mas como conhecimento do real.

Um dos autores citados por COMPAGNON (2014) é NORTHROP FRYE. FRYE trabalha com três noções constantes da Poética de Aristóteles: (i) o *muthos*, que seria a intriga, a trama; (ii) a *dianoia*, isto é, o pensamento ou tema, e (iii) a *anagnorisis*, o reconhecimento. O último elemento, a *anagnorosis*, seria a reviravolta que faz passar da ignorância ao conhecimento. Segundo COMPAGNON (2014, 125), “por extensão ou mudança de conceito Frye passava subrepticamente do reconhecimento pelo herói, no interior da intriga, a um outro reconhecimento, exterior à intriga, ligado à sua recepção pelo espectador ou leitor” Quando isso ocorre, alerta COMPAGNON (2014, 125), não se está mais no campo da *anagnorosis*, mas da *dianoia*, e o reconhecimento operado pelo leitor não se volta apenas para a intriga, a trama do livro, mas também para o tema. Na realidade, o que o autor ressalta é que esse reconhecimento não produz efeito apenas no livro, na ficção, mas no mundo, na realidade.

Tal não significa que a literatura espelhe a realidade ou seja cópia dela, pois de ficção se trata. O que COMPAGNON (2014, 130) diz é apenas que a *mimesis* de que se vale a literatura “constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano”. Ocorre que, essa forma de reconhecimento do mundo humano não se pode jamais fazer diretamente, pois a linguagem não permite que tal se dê, como alerta PERRONE-MOYSÉS (1990). A autora recorda que a literatura depende da linguagem para efetivamente existir. Ocorre que a linguagem é, por sua natureza, incapaz de reproduzir a realidade. É que os signos não são as próprias coisas, mas substitutos delas. Como a literatura vale-se sempre da linguagem, mesmo quando o autor acredita estar fielmente reproduzindo a realidade, ele está criando um mundo novo, pois os signos por ele escolhidos substituem a realidade que eles evocam.

Diante disso, embora não possamos afirmar que a literatura se encontra completamente desvinculada do mundo, ou da realidade, devemos reconhecer que de reprodução da realidade não se trata. Nessa linha, o romance “Meu nome é vermelho”

(PAMUK, 2008), tal qual as pinturas em miniatura a que alude, não reproduz a realidade. Deve-se ter em vista, todavia, que longe de ser uma característica própria deste específico romance, esse é um traço que caracteriza os romances em geral.

Na realidade, o que defendemos é que o romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) se vale da irrealidade própria do sobrenatural para estabelecer uma relação de similaridade com as pinturas em miniatura que o tematiza e que o integra na forma de efrases, aproximando, assim, a experiência da leitura do romance com a da leitura de um manuscrito ilustrado.

Ao analisar as pinturas em miniatura persas, ROBINSON (s.d) observa que o leitor deve aceitá-las como elas são: pinturas delicadas, irreais e fantásticas, e que são absolutamente apropriadas para os assuntos favoritos das ilustrações, quais sejam, as antigas lendas persas, histórias maravilhosas, como “o encontro do herói Rustam com o Demônio Branco, a entrevista de Alexandre, o Grande com a Árvore Falante, e a estadia do amante desesperado Majnun entre as feras selvagens na floresta” (ROBINSON, s.d., 7).

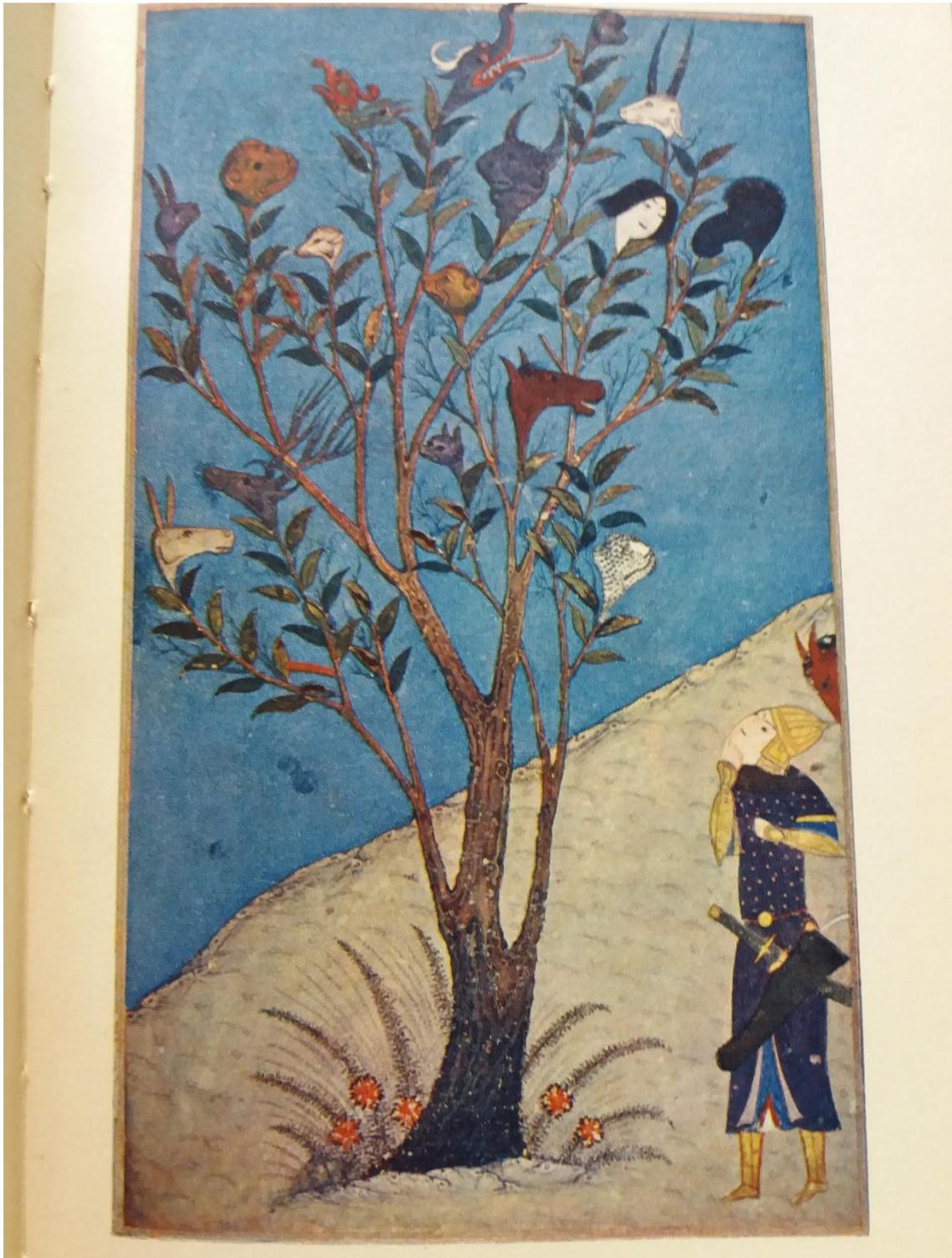


Figura 03 - Alexander and the talking tree. Miniatura extraída de ROBINSON (s.d.)

Se é verdade que a irrealidade das pinturas em miniatura se adequa perfeitamente à irrealidade dos textos que ilustram, podemos dizer que também os textos fantásticos adequam-se perfeitamente às miniaturas descompromissadas com a reprodução da

realidade. O romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), demais de não reproduzir a realidade, como sói acontecer com as obras literárias em geral, também acrescenta elementos extraordinários à narrativa, elementos sobrenaturais, aproximando-se assim dos textos fantásticos dos antigos manuscritos ilustrados.

Realmente, o texto contém elementos que não se explicam senão num contexto mágico de sonho e devaneio ou em uma realidade paralela na qual o impossível é possível. São elementos que muito bem se adequam ao mundo dos contos de fadas, onde os fatos mais extraordinários são narrados como se de fatos corriqueiros se tratassem.

Um dos elementos sobrenaturais inseridos no texto é a capacidade de falar detida por objetos inanimados, cadáveres e até mesmo cores. Mais do que a capacidade de falar, eles possuem a capacidade de narrar racional e logicamente os acontecimentos que se desenrolam no romance, e efetivamente narram, como se de seres humanos se tratassem.

O Cadáver, o Cão, a Árvore, o Dinheiro, a Morte, o Vermelho, o Cavalo e o Diabo são narradores do romance, embora nenhum seja um ser humano vivo de carne e osso. De fato, o cadáver, como qualquer cadáver, está morto, mas apesar de se declarar como tal, põe-se a falar do seu assassinato e implora ao leitor que encontre quem o matou. O vermelho, narrador de um capítulo inteiro, nada mais é que a própria cor vermelha, o que não lhe impede de tagarelar ininterruptamente por cinco páginas. O cão, a árvore, o dinheiro, a morte, o cavalo e o diabo, por seu turno, são desenhos que um satirista pendura na parede de um café para contar histórias por suas bocas aos frequentadores do estabelecimento, mas como o leitor não tem conhecimento disso desde o início, para ele, durante boa parte da narrativa, tais personagens são criaturas falantes extraordinárias.

Todas essas personagens, assim falantes e espertas, não podem ser explicados pelas leis da física: são irrealis, incríveis, sobrenaturais, tal qual a árvore falante que proseia com Alexandre, o Grande, de que nos fala ROBINSON (s.d).

Acreditamos que o recurso aludido não é apenas uma tentativa de reproduzir no código linguístico uma característica de uma pintura em miniatura, explorando as relações entre essas duas formas de arte, mas também uma forma de aproximar o texto do romance das lendas constantes dos manuscritos ilustrados, reforçando a ideia de que o romance é construído para ser lido como tal.

#### 4.2.4 Ilustração

*“Uma bela imagem completa graciosamente uma história. Se tento imaginar uma imagem que não seja a ilustração de uma história, percebo que, ao fim, ela se tornará um falso ídolo”.* (PAMUK, 2008, 150)

As pinturas em miniaturas, como visto, têm seu florescimento atrelado aos livros manuscritos e sua função é a de ilustrar esses textos (FIRAT, 2015). A obra que resulta da mescla do texto manuscrito com as pinturas em miniatura é denominada manuscrito ilustrado (JAMES, 1974, 40) (FIRAT, 2015), nome que alerta, por si, para a função ilustrativa das pinturas em miniatura nela contidas.

Já vimos que, segundo LUND (2012, 175), o verbo ilustrar possui três definições tradicionais: ele adorna, explica e traduz o texto. O autor ainda faz referência a uma quarta definição do termo, segundo a qual a ilustração pode, também, adicionar sentido ao texto, fazendo a narrativa continuar quando o leitor pausa a leitura. Nos manuscritos ilustrados, as pinturas em miniatura não se limitam a adornar, explicar e traduzir o texto, mas também acrescentam sentido ao texto, conforme indica FIRAT (2015), ao afirmar que suas palavras são “informadas, contaminadas e, algumas vezes, enganadas pelas imagens das miniaturas”.

O livro “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), entretanto, ao contrário dos manuscritos ilustrados a que ele alude constantemente, não possui nenhuma ilustração propriamente dita. Nenhuma pintura em miniatura é, efetivamente, mostrada. Deparamo-nos, todavia, com inúmeras ecfrases dessas pinturas em miniaturas.

A ecfrase, conforme pontuado anteriormente, é a descrição de uma obra de arte (LOUVEL, 2012). Ela possui uma descrição presente que constrói uma imagem ausente e uma imagem ausente que remonta a descrição presente. Há na ecfrase um jogo dinâmico e circular de presença e ausência em que o texto se mostra apontando para a pintura, desejando converter-se em pintura, até suceder nos seus desígnios, mas apenas para que a pintura mostre-se apontando para o texto e desejando tornar-se texto, até transmutar-se em palavra, conforme se infere dos comentários de BUGNO NARECKA (2017, 105).

A simples presença de uma ecfrase, portanto, já traz consigo a capacidade de ilustrar, embora a imagem que ilustra o texto ecfrástico esteja, como visto, ausente, fixada na mente do leitor, que converteu o código linguístico da descrição no código pictórico da obra descrita. No romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008), entretanto, além da capacidade de ilustrar o texto da ecfrase propriamente dita, encontramos muitas

ecfrases que, tal qual as miniaturas em que elas se inspiram, funcionam como ilustrações não ao texto ecfrástico, mas ao próprio texto do livro. São textos que ilustram textos, mas que o fazem por meio do recurso de alusão a uma imagem.

Um exemplo interessante de uma passagem em que isso acontece no livro consta do capítulo em que o Negro vai ao tribunal pedir o reconhecimento da “separação por viuvez” de Shekure, cujo marido nunca retornou da guerra com os Safávidas, possibilitando, assim, seu casamento com ela. Nessa passagem, ao invés de apenas narrar os acontecimentos, o Negro diz que dividiu suas aventuras em quatro cenas e que ilustrou cada uma delas em uma página da sua mente. Em seguida, ele descreve essas ilustrações. Vejamos a segunda “cena” ilustrada pela personagem:

No segundo desenho, que representará, nos menores detalhes e com a sutileza de um Bihzad, os palácios dos sultões, as reuniões do Divã, a recepção dos embaixadores europeus e toda a multidão da corte, o pintor terá a oportunidade de dar prova de humor e ironia. Por exemplo, num canto, o Cadi Efêndi fará com uma mão o gesto de me interromper, de recusar categoricamente o presente que lhe trago, enquanto com a outra embolsa lepidamente meus ducados, e o resultado dessa cena poderia figurar no mesmo desenho: Shahap Efêndi, o substituto do rito xaafita, presidindo no lugar do juiz de Uskudar. Essa proeza de composição, consistente em representar acontecimentos sucessivos na mesma imagem, é um privilégio dos pintores mais hábeis e só pode ser realizada mediante alguns subterfúgios. Assim, ao ver num canto da imagem o juiz receber e embolsar meus dois ducados venezianos e, noutro, um homem sentado de pernas cruzadas numa almofada, no lugar do juiz, o leitor compreenderá imediatamente que o honrado magistrado cedeu lugar ao seu substituto para que a separação de corpo possa ser concedida a Shekure. (PAMUK, 2008, 257-258).

Encontramos também no livro o fenômeno da ilustração de uma “imagem” por um texto. É o caso da passagem que descreve um efeito-quadro (LOUVEL, 2012) em que o Negro, retornando a Istambul após uma longa ausência, vê sua amada Shekure emoldurada por uma janela. A cena descrita, segundo o texto, é idêntica aquela em que Khosrow vem visitar Shirin sob a sua janela. A pintura referida, todavia, não é descrita em nenhum momento, mas a narrativa do primeiro encontro do Negro com a sua Shekure após doze anos da sua partida de Istambul, por ser similar a pintura aludida, termina por ilustrá-la:

Mas a janela se abriu, estourando ruidosamente os trincos de gelo que a mantinham fechada, e na sua moldura assimétrica que o sol iluminava, vi minha beldade adorada, doze anos depois, seu lindo rosto enfim

visível através dos galhos pesados de neve. Seus belos olhos negros me olhavam ou olhavam além de mim, para uma outra vida? Ela estava triste? Sorria? Sorria tristemente? Não saberia dizer. Ah, cavalo, imbecil! Não ouça o galope do meu coração e diminua um pouco seu passo! Virei-me mais uma vez no meu arção, desavergonhado, para espiar langorosamente aquele rosto delicado e fino, carregado de mistério, até ele se perder atrás da teia de galhos nervosos. Mais tarde, ao descobrir o desenho na carta que Shekure fizera chegar às minhas mãos, percebi quanto essa cena – eu no meu cavalo, ela à sua janela, embora houvesse entre nós aquela árvore melancólica – era idêntica àquela mil vezes pintada, em que Khosrow vem visitar Shirin sob a sua janela, senti em mim a chama do amor, tão ardente quanto a que evocam aqueles livros adoráveis que tanto apreciamos. (PAMUK, 2008, 55)

A inserção de ecfrases no texto, como a contida no primeiro trecho reproduzido logo acima, modificam completamente a experiência de leitura, pois alteram a imagem mental que o leitor havia formado a partir da narrativa antes de deparar-se com a ecfrase. PAMUK (2011, 68-69) acredita que o romance é um veículo privilegiado para estimular a inteligência visual, possibilitando, mais que outros textos literários, a formação de imagens mentais pelo leitor:

“(...) o romance é, essencialmente, uma ficção literária visual. Exerce sua influência sobre nós dirigindo-se, principalmente, a nossa inteligência visual - a nossa capacidade de ver as coisas com os olhos da mente e de transformar palavras em quadros mentais. (...) Escrever um romance equivale a pintar com palavras, e ler um romance equivale a visualizar imagens por meio das palavras de outra pessoa” (PAMUK, 2011, 68-69)

Quando o leitor associa a ecfrase ou a imagem gerada pela ecfrase com a ilustração de uma passagem da narrativa, ele altera a imagem mental que havia formado após a leitura daquela passagem e a substitui por uma que se aproxima da ecfrase, que no caso do livro descreve uma pintura em miniatura. Tomemos o exemplo da cena do beijo entre Shekure e o Negro. A personagem descreve o beijo aludido em termos carnavais, realísticos: o beijo de um homem e uma mulher:

“Beijamo-nos. Aquilo me deu tamanho prazer que me senti culpada. Aquela doçura de mel subia à minha cabeça, beijei-o de novo. Ofereci-lhe meus lábios, retribuí a seus beijos, e nossos beijos mergulhavam o mundo a nossa volta numa espécie de crepúsculo. Desejo que todos um dia se beijem como nós nos beijamos. Faz-me lembrar o amor tal como um dia eu o sonhei. Ele enfiou a língua na minha boca, o que me deu tamanho prazer que em torno de nós o mundo pôs-se a cintilar e o mal não mais existia” (PAMUK, 2008, 197).

Um tal texto, não há dúvidas, evoca a imagem de um beijo entre um homem e uma mulher de carne e osso. Ocorre que, após descrever o beijo, Shekure expressa o desejo de ter aquela cena da sua vida pintada e descreve como seria semelhante pintura:

Se um dia minha trágica história fosse contada num livro e minhas aventuras ilustradas à maneira maravilhosa dos iluminadores de Herat, nosso beijo seria representado como nas páginas mais requintadas que meu pai me mostrava, cheio de admiração. Nelas, as linhas da escrita eram como o ondular das folhas infladas pelo sopro do vento; a ornamentação das paredes fazia eco o desenho das bordas douradas; a vivacidade das asas sinuosas das andorinhas varando a margem da pintura sugeria o regozijo dos amantes. Estes, de olhos amendoados, se olham de longe, através das suas pálpebras semicerradas, parecem repreender-se um ao outro, e são pintados tão pequenos, tão distantes nessas miniaturas que às vezes nos fazem pensar que a história não fala deles, mas da noite estrelada, daquelas árvores sombrias, do magnífico palácio em que eles se encontram, com seu vasto átrio e seu deslumbrante jardim, cujas folhas foram pintadas uma a uma com todo amor. Mas se um observador cuidadoso prestar atenção à harmonia das cores, que o miniaturista só consegue transmitir com a mais absoluta entrega a sua arte, e se apreender a luz misteriosa que impregna toda a pintura, verá imediatamente que o segredo dessas ilustrações é que elas são criadas pelo próprio amor - é como se essa luz emanasse dos próprios amantes, das mais recônditas profundezas da pintura. E quando eu e o Negro nos beijamos, nosso êxtase inundou o mundo dessa mesma maneira. (PAMUK, 2008, 197).

A descrição da pintura que representaria esse beijo evoca uma imagem completamente diferente daquela evocada pela descrição do beijo propriamente dito. De fato, trata-se de uma imagem delicada, romantizada, irreal, o tipo de imagem, enfim, retratada em uma pintura em miniatura, que já vimos ser uma forma de arte pictórica sem qualquer pretensão de reproduzir a realidade (GOMBRICH, 2015, 143), (FIRAT, 2015). A imagem do encontro carnal entre um homem e uma mulher é substituída por uma imagem idealizada, cujos personagens são desenhos encontrados em pinturas miniaturas. Acreditamos que, por meio de recursos como o aqui descrito, aproxima-se a leitura do romance da leitura de um manuscrito ilustrado.

Diante disso, acreditamos que o romance “Meu nome é vermelho” (2008) atualiza e renova as relações entre literatura e pintura presentes nos antigos livros adornados por pinturas em miniaturas. A principal relação entre as artes presente nesses livros, a ilustração, é atualizada no romance em tela, mas não da forma tradicional, pois a ilustração é dada por um texto que alude a uma imagem. O romance oferece-se à leitura

como um manuscrito ilustrado, embora não conte com ilustrações propriamente ditas. É que ele fornece ao leitor as ferramentas para formar imagens mentais que se aproximam de pinturas em miniatura.

#### 4.2.5 Simbolismo

*“Eu que, como vocês vêem, não passo de uma pobre árvore, agradeço a Alá não ter sido pintada de tão douta maneira. Mas não é por temer que, se fosse desenhada à francesa, todos os cachorros de Istambul, tomando-me por uma árvore de verdade, viessem mijar em mim. É que não aspiro ser uma árvore, e sim o seu símbolo.”*  
(PAMUK, 2008, 76)

Ao analisar as miniaturas produzidas em Herat no século XV, miniaturas que representam o estilo clássico desse tipo de arte, que se convencionou denominar de Baysunghur, em homenagem ao Príncipe Baysunghur, patrono dos pintores entre os anos de 1397 e 1414 (JAMES, 1974, 49), GRUBE (1968, 27) alerta para a sua principal característica: a busca da perfeição.

Para o autor, o emprego da técnica, a qualidade do desenho, a aplicação das cores, a composição e o movimento geram uma imagem tão harmônica e bela que ele associa ao ideal e ao perfeito. Essa busca da perfeição, ainda segundo o autor, afasta o desenho tanto quanto possível da realidade, transformando-o em representações completamente idealizadas dos objetos retratados, tanto que é possível vê-los como verdadeiros símbolos das coisas reais: “Nessas pinturas, um mundo perfeito é refletido. Não existe mais, nem parcialmente, feitura realística de indivíduos ou de eventos ou locais específicos: esses são representações finais e absolutas de uma qualidade quase simbólica” (GRUBE, 1968, 27).

O caráter simbólico das pinturas em miniatura é ressaltado também no romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008). O desenho do cavalo, por exemplo, ao narrar suas aventuras, afirma que ele é apenas “a representação de um cavalo que só existe na imaginação do miniaturista” (PAMUK, 2008, 285) e explica que esses insistem em desenhar o mesmo cavalo milhares de vezes sem nunca olharem para um cavalo real porque eles intentam desenhar o mundo tal qual Alá os percebe. O que a personagem parece afirmar é que os miniaturistas buscam desenhar um mundo perfeito, idealizado, o mundo que a divindade, em tudo perfeita, vê.

Ora, a busca da forma ideal das coisas gera símbolos das coisas, isto é, substitutos das coisas. Os cavalos representados nas pinturas em miniatura não se parecem com cavalos reais, mas evocam cavalos reais. São seus símbolos.

Acreditamos que o romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008) também busca reproduzir, por meio da literatura, a referida característica das pinturas em miniaturas. PAMUK (2011) afirma que todos os bons romances possuem um centro, que ele define como “a intuição, o pensamento ou o conhecimento que inspira a obra” (PAMUK, 2011, 110). O centro do romance, ou o seu verdadeiro assunto, provoca no leitor uma reflexão, reflexão que se dá sem os preconceitos que ele acumulou pela vida. No romance em tela, esse centro, ou o verdadeiro assunto, também pode ser visto como o símbolo de outra coisa. Vejamos qual o centro deste específico romance.

O livro em tela vale-se de uma trama policial e de uma história de amor para descrever as diferenças entre as pinturas oriental e ocidental no ano de 1592 e, assim, ressaltar as diferenças entre Oriente e Ocidente e o choque de civilizações que essas diferenças provocaram.

Sabe-se que a arte da pintura desenvolveu-se de forma diferente no Oriente e no Ocidente. Isso se deve, em parte, à forma como a religião islâmica e cristã encara esse tipo de arte. Enquanto a igreja católica, especialmente, sempre estimulou a arte pictórica e inclusive se valeu dela para promover e divulgar a fé cristã - veja-se, por exemplo, o movimento barroco, que surge como uma reação da igreja católica à reforma protestante - os muçulmanos rejeitavam imagens figurativas com propósito devocional (JAMES, 1974, 37), motivo pelo qual, no curso da história, a pintura - privada da patronagem das mesquitas - foi vista como uma arte secundária.

FERREIRA (2007), em sua tese de doutoramento, explica que o Alcorão não faz alusão à proibição de imagens, mas condena o culto de ídolos, o que levou à interpretação de que o Livro Sagrado proibiu tanto as esculturas quanto as pinturas. Esta interpretação, ainda segundo FERREIRA (2007), foi reforçada por algumas Hadiths que condenam explícita e violentamente a representação figurativa.

Houve épocas e locais, todavia, em que a arte da pintura foi tolerada e mesmo estimulada no mundo muçulmano<sup>51</sup>, como em algumas épocas no Império Safávida,

---

51 MACGREGOR (2013, 586), por exemplo, ao tratar de uma pintura em miniatura do acervo do British Museum oriunda do Império Mogol, ou Mugal, datada de 1610, fala da popularidade dessa arte em Isfahan (Império Safávida) e Lahore (Império Mogol).

Otomano e Mugal. O livro “Meu Nome é Vermelho” (PAMUK, 2008) desenvolve a narrativa num desses momentos - real ou ficcional -, quando no ano de 1592 o sultão otomano faz o papel de mecenas para os pintores em miniatura de Istambul.

Já vimos que a pintura em miniatura não era produzida para ser exibida nas paredes, com propósito decorativo, como ocorria com a pintura ocidental. Seu objetivo era ilustrar livros, representar em imagens a história narrada (FIRAT, 2015). Uma característica marcante desse tipo de arte é que os artistas não pretendiam copiar a realidade GOMBRICH (2015, 143). Eles almejavam apenas passar a idéia da realidade. A pintura, para eles, era um símbolo que representava o objeto real (GRUBE, 1968, 27). Então todas as figuras humanas possuíam o mesmo rosto e a mesma forma, a perspectiva não existia e o estilo era visto não como uma qualidade do artista, mas como um defeito seu, já que o talento consistia em copiar com perfeição os antigos mestres pintores.

A arte islâmica - reconhecida principalmente pelos padrões abstratos e pela combinação de cores (GOMBRICH, 2015, 143) - é influenciada pela religião islâmica (GRUBE, 1963, 10) e sua vedação à adoração de ídolos, que se não proíbe, molda e estabelece os limites da arte representacional e, especificamente, na arte das pinturas em miniatura.

No Ocidente, todavia, pelo menos na época em que se passa a história do livro, a religião já não exercia influência significativa sobre a sociedade e, conseqüentemente, sua arte.

A supremacia do elemento divino, que caracterizou a história e a arte da Idade Média na Europa, é substituída, na Renascença, pela supremacia do elemento humano. Tal não significa que a cultura renascentista fosse pagã ou que intentasse romper com a Igreja, como adverte CHASTEL (2012, 271). Significa, apenas, que a cultura renascentista caracteriza-se por um elemento secularizante, centrado no homem, influenciado pelo classicismo, mas que convivia com a religião cristã e seus princípios. O que se deu é que esta última perdeu a incontestável supremacia que detinha na Idade Média.

No Renascimento, a arquitetura destaca-se pelas formas geométricas perfeitas, pela harmonia e rigor matemático, retomando, com uma roupagem moderna, os ideais da antiguidade. CHASTEL (2012, 202-203) compara a estrutura do edifício renascentista com acordes musicais e a composição das massas com “sólidas matemáticas”, além de aludir a um retorno aos ideais pitagóricos. A igreja renascentista não visa reproduzir na

Terra o Céu, mas expor uma beleza perfeita, matemática, que leve os homens a pensar que um lugar tão belo é digno de Deus (CHASTEL, 2012, 210).

A literatura do período também liberta-se do peso da dimensão espiritual e explora a dimensão do humano. Para ilustrar o que se está a dizer, pode-se usar o exemplo de Shakespeare. Shakespeare não constrói suas peças preocupado em conferir-lhes um tom religioso, em estabelecer uma ligação entre as ações das personagens de um lado, e a fé cristã, de outro. Suas personagens são humanas e seus valores são humanos, conforme explicita PRAZ (1982) no seguinte trecho:

Os princípios éticos de Shakespeare não estão em suspenso; são, antes, complexos. Seus heróis têm as virtudes e cultivam os ideais comuns à cultura pagã-humanística; e o elemento cristão, que não está ausente, não aparece no primeiro plano; limita-se ao espírito de inesperado perdão, penitência e compaixão que caracteriza *A Tempestade* e algumas das comédias. Foi observado por E.E. Stoll que os heróis e heroínas de Shakespeare não são sustentados, nos seus momentos supremos, por idéias de uma vida ultraterrena ou pela fé em Deus e seus inescrutáveis caminhos. Apóiam-se eles em sua própria fortaleza interior, mais do que em Deus (...). (PRAZ, 1982, 84-85).

As pinturas renascentistas bebem da mesma fonte. A valorização do elemento humano leva os artistas da Renascença a aproximarem tanto quanto possível as figuras representadas no quadro dos objetos reais, como bem pontua DELUMEAU (2011, 80) quando afirma que o pintor renascentista volta-se à realidade cotidiana e ao homem e seus traços individuais. A atenção à anatomia e à perspectiva contribuem decisivamente para esse encontro da arte com a realidade, encontro que influenciará toda a arte Ocidental até o advento das vanguardas. A precisão matemática na composição dos quadros e o ideal da beleza e da perfeição (CHASTEL, 2012, 368-369) estão igualmente presentes nas pinturas da época.

Além disso, é importante ressaltar que no ano de 1592 os pintores ocidentais já não eram vistos como artesãos, como ainda sucedia com os pintores otomanos, mas como detentores de um talento superior, intelectual, que os colocava em uma posição de destaque na sociedade. De acordo com CAVALCANTE e BARBOSA (2013, 107) “esse é o momento em que o artista se apresenta como ser dotado de dons preciosos”. Nessa linha, MELLO (2004 2-3) faz a seguinte observação sobre a mudança operada na atividade do pintor na época renascentista:

O humanismo renascentista levará a que se pense a atividade do pintor não mais como arte manual, puramente mecânica, mas enquanto arte liberal, ou seja, de especulação intelectual, em um paralelo com o trabalho de gramáticos, retóricos, lógicos e aritméticos, rompendo de certo modo com o *habitus* medieval, o que levará mais tarde à criação do sintagma “belas artes”.

No romance, a personagem Tio Efendi fica admirada quando conhece as pinturas italianas e depara-se com artistas que possuíam ou buscavam possuir um estilo próprio e que com isso afastavam sua arte das demais artes manuais. Retornando da Itália à Istambul, ele propõe ao sultão a confecção de um livro para comemorar os mil anos da Hégira, um livro pintado “à veneziana”, buscando retratar a natureza tal qual ela é, e que depois de pronto seria entregue ao Doge de Veneza, mostrando assim, por meio de uma obra de arte, o poder do Império Otomano. O sultão estimula a elaboração do livro, que pelo seu caráter revolucionário, ou pecaminoso, a depender do prisma que se olhe, é confeccionado em segredo.

O resultado da empreitada, contudo, não é feliz. Após dois assassinatos, inclusive o do próprio Tio Efendi, o livro fica inconcluso e as miniaturas são recolhidas e depositadas no Tesouro do Império Otomano, onde terminam encadernadas com outras iluminuras que não possuíam qualquer relação com elas, apenas para depois serem redistribuídas em outros manuscritos.

A fala da personagem Assassino alerta para o fato de que, ainda que o livro ficasse pronto e fosse entregue ao Doge de Veneza, não seria o poder do Império Otomano que dele emanaria, mas sua fraqueza:

Se persistíssemos em nos curvar ao Diabo e traíssemos as características e o estilo da nossa pintura numa fútil tentativa de adotar as características e o estilo dos europeus, fracassaríamos, assim como eu fracassei ao fazer este meu retrato, apesar de toda a minha perícia e o meu conhecimento. Esta imagem primitiva que pinteí, sem conseguir uma razoável semelhança com minha pessoa, revelou-me aquilo que nós todos sempre soubemos, mas não admitíamos: levaremos séculos para alcançar a mestria dos europeus. Se este livro tivesse sido terminado e enviado à corte do doge, ele e os pintores de Veneza teriam rido de nós, não há dúvida. Teriam até concluído: ‘Esses otomanos deixaram de ser o que eram, logo não há mais por que temê-los’ (PAMUK, 2008, 511-512).

O romance fala do encontro de duas formas de arte e da suplantação de uma pela outra. Ele fala também da dor e da violência que emerge desse encontro. O seu centro, ou o seu verdadeiro assunto, todavia, parece ir além da temática artística e reflete o encontro

da civilização ocidental - moderna e secular - com a civilização oriental - antiga e teocêntrica - e a atração e a repulsa com a qual essa última experimenta esse encontro inescapável, catastrófico e modificador.

Mas embora o romance possua semelhante temática e assunto, ele estimula a reflexão do leitor sobre um processo passado: o choque da civilização renascentista com a civilização otomana e o fascínio que a primeira exerce sobre a segunda.

Parece-nos, contudo, que o choque entre as duas formas de arte a que o romance se refere, suas personagens, a escolha do momento histórico, a história, enfim, é um símbolo de outra coisa. Podemos refletir sobre o tema do livro não nos termos em que ele é posto no romance, mas no contexto atual.

DEMANT (2013, 201) alerta para o fato de que a modernização globalizante gerou, nas sociedades muçulmanas, uma reação de fundo religioso: o fundamentalismo muçulmano, uma ideologia antimoderna, antiseularista e antiocidental. Para ele, o fundamentalismo islâmico decorre do choque entre as promessas da modernização globalizante e a realidade sócio econômica dos jovens a quem elas são dirigidas:

(...) essa nova geração urbana está exposta diariamente às promessas e “tentações” da modernidade: carros, televisões, filmes e músicas que exaltam todos os luxos de uma carreira bem paga, livre escolha do parceiro ou parceira matrimonial, viagens e estudos no exterior, individualismo, libertação das restrições. Portanto, o Ocidente propõe um mundo que simultaneamente atrai, desconcerta e escandaliza os jovens muçulmanos mas - isto é crucial - que a esmagadora maioria percebe, rápida e amargamente, estar para sempre fora de seu alcance. Essa experiência tão ambígua de atração e de repulsão da modernidade os empurra para os braços do islamismo. (DEMANT, 2013, 309)

No livro encomendado pelo Sultão no romance de PAMUK (2008), a tentativa de imitar a arte renascentista pelos pintores miniaturistas otomanos malogra, gerando confusão e violência, representadas na ficção pelos assassinatos do Elegante Efêndi e do Tio Efêndi. Se o assunto do romance é um símbolo de outra coisa, se ele pode representar não aquilo a que se refere, mas coisa diversa, podemos transpô-lo para um contexto atual: não a civilização renascentista penetrando no Império Otomano, mas a civilização ocidental contemporânea penetrando no Oriente Médio, na Ásia e África. Não os pintores miniaturistas, mas os jovens urbanos muçulmanos. Não um manuscrito ilustrado, mas filmes, músicas, livros, séries de televisão. Os resultados de ambos os processos, contudo, aproximam-se na sua essência: perplexidade, frustração, medo e violência.

## CONCLUSÕES

O presente trabalho, situado no campo dos estudos intermediários, ocupa-se das relações entre a literatura e a pintura constantes do romance “Meu nome é vermelho” (PAMUK, 2008).

A hipótese que esperávamos comprovar era a de que o texto literário procura reproduzir ou imitar as características das pinturas em miniatura que ele tão cuidadosamente detalha.

Para comprovar a referida hipótese, seguimos um longo caminho. Inicialmente, fizemos uma análise das relações entre a palavra e a imagem, ou, mais especificamente, entre a literatura e a pintura, análise não exaustiva, como não poderia deixar de ser, já que a vastidão do tema impede seu esgotamento em um trabalho deste jaez. A digressão foi importante tanto para situar o leitor no objetivo mais amplo do trabalho, que era o de escrutinar a relação entre a arte literária e a arte pictórica, quanto para deixar claro os alicerces teóricos da pesquisa.

Em seguida, fizemos um pequeno desvio para esclarecer alguns aspectos históricos, sociais, religiosos e culturais das sociedades islâmicas, inclusive aqueles relativos ao Império Otomano, para depois determo-nos em considerações sobre a arte dos povos islâmicos e, mais especificamente, a arte das pinturas em miniatura. O desvio foi necessário tendo em vista a hipótese do trabalho, pois para confirmar que o romance imita as características de uma pintura em miniatura é preciso, antes, saber em que consiste essa forma de arte. E a arte, como produto de um povo, não se desenvolve alheia à história, à sociedade, à religião e à cultura em geral daquele povo.

Por meio do estudo da arte das pinturas em miniatura esclarecemos que essas pinturas eram realizadas para ilustrar livros, sem pretensão ao realismo, sem profundidade, com as figuras desenhadas na mesma escala, fazendo uso livre das cores para alcançar um ideal de beleza que transforma os elementos retratados em figuras quase simbólicas. Tendo em vista tais características, voltamo-nos ao texto do livro, para desvendar se esses atributos são reproduzidos na estrutura do romance.

A análise do texto do romance tem início com a investigação das formas pelas quais ele abre-se à imagem. Percebe-se desde o princípio que o romance está saturado de imagens, sejam ecfrases, efeitos-quadro, quadros-vivos ou hipotiposes. A presença deste repertório imagético no texto introduz uma vontade ou tendência da palavra em direção

ao visível, à imagem, e declara uma desejo de atravessar a fronteira que separa a arte literária da arte pictórica.

Mas a medida que a pesquisa se aprofunda, percebe-se que o romance vai além do mero oferecimento das imagens contidas nas ecfrases, efeitos-quadro, quadros-vivos e hipotiposes. De fato, no último capítulo do trabalho confirma-se a hipótese que guiou a pesquisa: o texto do romance se volta por inteiro ao imagético, pois procura reproduzir ou imitar, tanto no conteúdo da narrativa quanto na sua estrutura, características das pinturas em miniatura, como a ausência de perspectiva, a escala semelhante das figuras, a falta de realismo, o caráter simbólico e o propósito ilustrativo.

Encontra-se, portanto, no romance “Meu nome é vermelho”(PAMUK, 2008), referências intermediáticas<sup>52</sup> a obras individuais específicas e a um subsistema midiático específico. As referências a obras individuais específicas são encontradas nas ecfrases presentes no romance. Já as referências a um subsistema midiático específico surgem sempre que o texto tenta reproduzir ou adaptar características específicas das pinturas em miniatura.

Acreditamos que a abertura do romance ao pictural representada tanto pelas ecfrases e os outros exemplos de inscrição pictural no texto, quanto pela tentativa do romance de reproduzir as características das pinturas em miniatura, modifica a experiência da leitura, acrescenta camadas de significação à obra e coloca a questão da localização da fronteira entre as artes irmãs.

Um texto literário que faz referência a uma pintura ou escola de pintura, por se dispor de tal forma que é capaz de criar a sensação de uma presença visual, é experimentado ou recepcionado de maneira diversa de um texto que não o faz. Como ele se constitui em relação a outra mídia, as semelhanças e as diferenças do texto com a outra mídia são levadas em consideração para a significação total do produto. Diante disso, procuramos definir qual o sentido das referências intermediáticas presentes no romance para a significação da obra.

Concluimos que o sentido das referências a obras individuais específicas, ou ecfrases, é o de abrir o texto para a imagem, mas não qualquer imagem: as imagens das

---

<sup>52</sup>Como a pesquisa é desenvolvida tendo por norte as considerações de RAJEWSKY (2012) sobre referências intermediáticas, como ficou claro no curso do trabalho, utilizamos aqui a expressão por ela cunhada para denominar o tipo de fenômeno encontrado no romance objeto de estudo.

pinturas em miniatura. Os discursos presentes no texto sobre a arte das pinturas em miniatura são importantes para comunicar as características desse tipo de arte. Mas são as ecfases que convertem o conhecimento dessas características em imagens coloridas idealizadas, simbólicas, desenhadas em duas dimensões e numa escala única para ilustrar antigos textos manuscritos em bela caligrafia. A ecfase é híbrida: não é apenas texto, é texto que aponta para uma imagem e imagem que aponta para um texto. As ecfases levam o leitor a criar por meio da materialidade do texto as imagens imateriais a que ele se refere, imagens dependentes do texto, mas que pelo simples fato de pertencerem a um sistema midiático diverso, expandem-se para muito além das palavras, mas também voltam para influenciá-las.

Além disso, as ecfases alertam o leitor para a picturalidade do texto e permitem que ele reconheça uma série de referências intermediáticas ao subsistema midiático das pinturas em miniatura, referências por meio das quais o texto imita a estrutura daquela arte pictórica e que, talvez, sem o auxílio das ecfases, ele não pudesse alcançar.

As referências intermediáticas a um subsistema midiático específico aparecem quando o romance reproduz ou imita, por meio do código linguístico, as características das pinturas em miniatura. Essa imitação fica evidente nas duas dimensões e na mesma escala com que as personagens são construídas, na explosão de cores que o texto proporciona, na sua falta de realismo, no seu propósito ilustrativo e no seu significado simbólico.

Já no que concerne às referências intermediáticas a um subsistema midiático específico, acreditamos que sua função no romance é, em primeiro lugar, expandir a fenda intermediática a que se refere RAJEWSKY (2012, 28). Não é apenas a pequena parada da ecfase que pausa o texto para fixar uma imagem no ar, mas o todo do texto que tenta comunicar sensações imagéticas, que procura estabelecer uma relação comparativa com o sistema midiático da pintura, que busca, enfim, não apenas ser lido, mas visto.

A segunda função desse tipo de referência no livro sob estudo é evidenciar a intenção ou o desejo do romance de ser lido não como texto apenas, mas como um manuscrito ilustrado, no qual as ilustrações não se situam na página ao lado, mas num plano imaterial, abstrato, que longe de atestar sua ausência, confirma sua presença.

O manuscrito ilustrado é um exemplo de arte em que literatura e pintura atuam juntos e complementarmente para a significação final do produto. O romance em tela, ao utilizar referências midiáticas ao subsistema das pinturas em miniatura, arte cuja

origem está enraizada na produção de manuscritos ilustrados, produz não apenas a ilusão de que se está vendo esse tipo de pintura, mas de que se está lendo um manuscrito ilustrado.

Por meio das referências intermidiáticas como um todo - ecfrases e imitação das características das pinturas em miniatura - o romance vale-se não apenas da linguagem para representar o mundo, mas também das imagens que ele evoca. O visual gerado pelo verbal acrescenta-lhe sentido, alarga o seu significado, pois adiciona cor, espaço, textura, luz, escala e técnicas de pintura. O efeito disso é que a literatura, arte do tempo, cessa momentaneamente seu movimento para constituir-se como arte do espaço.

Além disso, a tentativa do romance de apresentar-se como um manuscrito ilustrado faz o leitor questionar onde situa-se a fronteira que separa a arte literária da arte pictórica ou o texto da imagem. O elo primitivo entre as artes irmãs é reforçado e renovado. Reforçado porque o romance aproxima ambas, ressalta suas semelhanças e não suas diferenças, e renovado porque utiliza a forma do romance, forma que é nova e desconhecida na Antiguidade para afirmar e atualizar uma percepção que é antiga: a pintura é poesia muda e a poesia uma pintura falante. O romance demonstra que não apenas a poesia flutua entre as imagens que evoca, mas também a arte literária moderna.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BARBE, Michele. Primeira cena de o ouro do Reno: eterno retorno ou amor eterno? Três interpretações da obra de Wagner por Fantin Latour. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BISSIO, Beatriz. O mundo falava árabe: a civilização árabe-islâmica clássica através da obra de Ibn Khaldun e Ibn Battuta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUGNO-NARECKA, Dominika. Blurring the boundaries: ekphrasis as a fold. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], v. 27, n. 2, p. 97-111, out. 2017. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/11981>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

CAVALCANTE, Maria Imaculada; BARBOSA, Sidney. Lugares e estações da literatura e da pintura no romance moderno. Goiânia: DEPECAC-UFG/FUNAPE, 2013.

CHASTEL, André. Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CLERC, Jeanne-Marie. História de relações complexas. In: BASÍLIO, Kelly e TORRES, Mário Jorge (Org). Concerto das artes. Porto: Campo das Letras, 2007.

CLUVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ÁRBEX, Márcia (Org). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. O Demônio da Teoria. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ÁRBEX, Márcia (Org). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DELUMEAU, Jean. A Civilização do Renascimento. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2011.

DEMANT, Peter. O mundo muçulmano. São Paulo: Contexto, 2013.

FERREIRA, Cláudia Felícia Falluh Balduino. *A Poesia Árabe de Temática Bélica e o Iconoclasmo Islâmico*. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3440/1/2007\\_ClaudiaFeliciaFalluhBalduinoFerreira.PDF](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3440/1/2007_ClaudiaFeliciaFalluhBalduinoFerreira.PDF)

FIRAT, Begum Ozden. Encounters with the ottoman miniature: contemporary readings of an imperial art. London; New York: I.B. Tauris, 2015.

GAUDREALT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermodalidade. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda T. Reichmann. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GONÇALVES, Agnaldo José. Relações Homológicas entre Literatura e Artes Plásticas. In: Literatura e Sociedade 2. Revista de Literatura Comparada. São Paulo: Bartira, 1997, p. 56-68.

GOMBRICH, Ernest Hans. A história da arte. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GRUBE, Ernest J. Mundo Islâmico. Rio de Janeiro: Encyclopædia Britannica do Brasil, 1966.

GRUBE, Ernest J. The classic style in islamic painting: the early school of Herat and its impact on islamic painting of the 15th, the 16th and 17th centuries. Alemanha: Edizioni Oriens, 1968.

HEFFERNAN, James. Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, James. Entering the museum of words: Browning's "My last duchess" and twentieth-century ekphrasis. In: WAGNER, Peter. Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality. Berlin; New York: de Gruyter, 1996.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ÁRBEX, Márcia (Org). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. JAGUARIBE, Helio. Um Estudo Crítico da História II. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HORÁCIO. Arte Poética. In: A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2014.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d.

JAMES, David. Islamic art, an introduction. London: Hamlyn, 1974.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEWIS, David Levering. O Islã e a formação da Europa, de 570 a 1215. Tradução de Ana Ban. Barueri: Amarilys, 2010.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ÁRBEX, Márcia (Org). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Árbex. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LUND, Hans. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

MacGREGOR, Neil. A História do Mundo em 100 Objetos. Tradução de Ana Beatriz Rodrigues, Berilo Vargas e Claudio Figueiredo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MELLO, Celina Maria Moreira de. A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004.

MONTEFIORE, Simon Sebag. Jerusalém: a biografia. Tradução de Berilo Vargas e George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MORA, Carlos de Miguel. Os limites de uma comparação: ut pictura poesia. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6 p. 7-26, 2004. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/pictura.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 14, p. 42-65, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358/1455>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MULLER, Jurgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

PAMUK, Orhan. Meu nome é vermelho. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAMUK, Orhan. O romancista ingênuo e o sentimental. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Flores da escrivanhina: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRAZ, Mario. Literatura e Artes Visuais. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

QUATAERT, Donald. O Império Otomano: das origens ao século XX. Tradução de Marcelina Amaral. Lisboa: Edições 70, 2015.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In:

DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

RAJEWSKY, Irina. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROBINSON, B. W. *Persian Miniatures*. Holanda: Bruno Cassirer . Oxford, s.d.

ROIPHE, Alberto. *Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo*. Revista *Lumen et Virtus*, Vol. I, jan. 2010. ISSN 2177-2789. Disponível em: <[http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero1/artigos/PDF/albertorophi1.pdf](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero1/artigos/PDF/albertorophi1.pdf)> . Visualizado em: 23 maio 2017.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Introdução/Intradução: mimesis, tradução, Enárgeia e a Tradição da ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SILVA, Luana Cruz da. *Os epigramas históricos e agonísticos de Simonides de Ceos*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2013. Disponível em: <[http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/images/Cursos/Td/dissertações/2014/201401-diss\\_Luana\\_Cruz.pdf](http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/images/Cursos/Td/dissertações/2014/201401-diss_Luana_Cruz.pdf)>. Acesso em: 23 maio 2018.

WAGNER, Peter. *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin; New York: de Gruyter, 1996.