



ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA: O EXEMPLO DA NARRATIVA INTERMIDIÁTICA EM *O RETRATO DO REI*, DE ANA MIRANDA

Cristina Reis Maia¹

RESUMO – O presente artigo tem como foco discutir a construção de narrativas intermediárias, tomando como exemplo o romance histórico *O retrato do rei*, de Ana Miranda. Neste processo, temos a reprodução do contexto através de descrições metapicturais de iconotextos conhecidos, suprindo-se as lacunas da história através da metaficção historiográfica. Tal mecanismo viabiliza a (re)contação da história e a ressignificação do cotidiano, apresentando possibilidades outras sobre a realidade que não necessariamente a instituída. Atravessadas por um novo olhar, estas versões permitem visibilizar com mais clareza as representações sociais emergidas e as transformações ocorridas ao longo do tempo, assim como uma eventual recorrência de situações nos dias atuais. Atravessando a fronteira interartes, esta narrativa pode ensejar múltiplas possibilidades interpretativas, constituindo um importante instrumento para uma análise crítica da realidade.

PALAVRAS-CHAVES – Imagem, palavra, narrativa intermediária, Meta história, *O retrato do rei*.

ABSTRACT – The present article focuses on discussing the construction of intermediary narratives, taking as an example the historical novel *O retrato do rei*, by Ana Miranda. In this process, we have the reproduction of the context through metapictorial descriptions of known iconotexts, filling the gaps in history through historiographical metafiction. Such a mechanism enables the (re)telling of history and the re-signification of everyday life, presenting other possibilities about reality that are not necessarily the instituted. Crossed by a new look, these versions allow to see more clearly the social representations that emerged and the transformations that occurred over time, as well as an eventual recurrence of situations today. Crossing the interart border, this narrative can give rise to multiple interpretive possibilities, constituting an important instrument for a critical analysis of reality.

KEYWORDS – Image, word, intermediatic narrative, metahistory, *O retrato do rei* (The portrait of the king).



Introdução

Quando falarmos de qualquer história estamos falando de narrativa.

Derivado do sânscrito “*gnārus*” (saber, ter conhecimento de algo) e “*narro*” (contar, relatar), o termo narrativa chega até nós através do latim (NARRATIVA, 2009) e pode ser definida pelo seu conteúdo (que pode ser verdadeiro ou inventado) e pela sua finalidade. Como expressão social, pode fazer uso de documentos, evidências, relatos de testemunhas oculares e até mesmo instituições (estruturas e práticas sociais), constituindo-se a partir de três aspectos essenciais: o enunciado, o discurso (oral ou escrito) e a série (sequência) de acontecimentos de que trata (GENETTE, 1979).

Enquanto encadeamento de fatos e ideias expressos por diversas linguagens – verbal, oral, escrita, imagética e toda forma de representação –, a narrativa produz sentidos, promove convencimento e propaga significados (GENETTE, 1979), estabelecendo representações acerca da realidade. Repleta de significantes, é por meio dela que nos abrimos ao mundo, à multiplicidade de sentidos e significados. Enfim, às possibilidades interpretativas.

Neste sentido, a narrativa articula a tríade escrita/texto/leitura, abrindo-se a diferentes contextos (BORGES, 2010). Ao fazer uso de instrumentos variados para reportar suas histórias, ela as situa conjuntural, espacial e temporalmente. De modo que podemos dizer que não existe discurso distintivamente histórico sem narrativa (WHITE, 1991), nem narrativa que não esteja inscrita na história.

Atentos para este fato, somos levados a refletir como o processo narrativo pode se constituir de modo insidioso e poderoso, tendo em **O retrato do rei** um exemplo de apropriações intertextuais e interlocuções midiáticas.

Assim, observamos de pronto três importantes eixos de articulação na arquitetura de seu enredo: o uso da metaficção, o emprego de referências intermediárias e o exercício reflexivo sobre sua história (introduzindo novos significados a registros aparentemente banais, contextualizando-os criticamente). Na construção deste percurso, a narrativa intermediária serve como liame entre a palavra e as imagens (mentais) suscitadas. Uma opção que permite ao texto contar histórias (ou memórias da história) através de marcos pontuais, oriundos de descrições entremeadas ao enredo. Descrições estas que, travestidas pela metapictorialidade, aliam-se à meta-história para descortinar múltiplas possibilidades interpretativas e trazer reflexão a um texto aparentemente recreativo.

Neste cenário, **O retrato do rei** não apenas entrelaça realidade e ficção – facilitando a assimilação de eventos do passado, repaginando personagens históricas, tornando-as mais próximas a nós –, mas amplia as versões sobre contextos específicos.

Entre a imagem e a palavra: a narrativa intermediária

O retrato do rei é um exemplo de trabalho intermídias: coadunando subjetividade e Intermidialidade, utiliza de referências artísticas para compor sua



narrativa, tecendo uma inter-relação entre a palavra escrita, a imagem descrita e a própria história, propiciando uma nova percepção dos fatos (SOUZA, 2017). Permeada por pluralidades de sentidos, produz uma combinatória de signos que induz a percepção do leitor, permitindo-lhe tanto realizar conjecturas interpretativas quanto refletir sobre estas (ECO, 2015). Como consequência, vemos emergir múltiplos significados e propostas de (re)interpretações, o que proporciona um mergulho no universo das representações subjetivas.

Ao trilhar o caminho da metaficção (HUTCHEON, 1991), seu texto se utiliza de Intermedialidades para compor novos sentidos – ou ao menos, abrir espaços para eles. Seu enredo é construído a partir da descrição de acontecimentos e personagens – factuais, ficcionais ou recriadas –, cujas narrativas, atravessadas pelo discurso histórico, compõem uma grande costura de referências e citações. Uma urdidura que se concretiza através da interface estabelecida entre a narrativa literária e sua interlocução com as variadas formas de expressão artística, utilizadas pela autora ao longo do texto como referencial para situar e caracterizar o tempo do *plot*. Esta articulação entre a descrição de objetos artísticos, sua construção histórica e a capacidade criativa da autora, constituirá o cerne para o desenvolvimento do enredo. De fato, o livro apresenta uma trama concebida em torno de pinturas e obras de arte, todas descritas a partir de *referências*. Assim como O retrato do rei, cenas inteiras surgem no decorrer da narrativa, inspiradas em telas, esculturas, arquiteturas...

Estes objetos constituem-se enquanto iconotextos (LOUVEL, 2012) e passam a ser descritos a partir de *hipotiposis*¹ e *ekphrasis*², que se alternam para descortinar em pormenores diante dos olhos do leitor as iconografias ausentes, montando as cenografias necessárias para o desenvolvimento do enredo, uma vez que

A cenografia se apoia na ideia de que o enunciador deve desenvolver, por meio de sua enunciação, a situação a partir da qual ele pretende enunciar. Todo discurso, por sua própria constituição, reivindica a adesão ao seu universo instituindo a cenografia que o legitima. Evidentemente, tal cenografia é imposta desde o início, mas é por meio da enunciação que essa cenografia imposta pode ser legitimada. A cenografia é, desse modo, ao mesmo tempo, o que engendra o

¹ A *Hipotipose* provem do grego *hypotyposis* e significa “representação”, consistindo na ação de descrever uma cena ou circunstância utilizando cores intensas de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente (HIPOTIPOSE, 2009). Consiste em uma figura estilística que se assenta na força pictórica das palavras – e na capacidade imaginativa do ouvinte – e ocorre quando os fatos de que se fala são expressos como se estivessem realmente diante dos olhos. Nela, descrição e narração compõem o mesmo ato discursivo, preservando ambas, suas características distintivas. Por exemplo: na pintura, quando o olhar é capaz de captar os traços que representam a ação e a descrição; no texto literário, quando o movimento narrativo integra-se aos pormenores descritivos sem que ambos percam sua identidade própria (MASSAUD, 2002).

² Já a *Ekphrasis* vem do grego *ἐκφράζειν ekphrazein* que significa “proclamar ou chamar um objeto inanimado pelo nome” (EKPHRASIS, 2010). É compreendida como a relação que se estabelece entre a palavra e a imagem sob a forma de uma descrição vívida, muitas vezes dramática, da realidade física – seja ela literária ou pictórica, real ou imaginada –, a partir dos afetos figurados pelo narrador (HANSEN, 2006.). De modo que na retórica clássica, a representação de quadros reais ou imaginários era tratada como *ekphrasis* (écfrase), que mais tarde seria traduzida para o latim por *descriptio*, descrição (GOMES, 2014, p. 2).



discurso e o que é engendrado por ele; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia de onde vem o discurso é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém neste ou naquele gênero de discurso (BARONAS; COX, 2014, p. 07).

O retrato do rei é trabalhado retoricamente pelo olhar perspicaz e engenhoso da autora, pela penetração de sua visão analítica e de juízo, que o expõe, examina e descreve. Sua reprodução é especificada, classificada, valorada e (re)construída pela palavra e pelo desejo (daquilo que se almeja alcançar), levando em consideração sua estrutura artística e função social. Assim, também as cenas cotidianas e muitos dos eventos mais marcantes no livro são descritos de forma vívida, com base em registros pictóricos.

Ao apresentar a imagem do rei como significante da contextura social e representante das regras e consequências do pacto social estabelecido, a autora a coloca no mesmo patamar que as personagens humanas ativas na narrativa. Formaliza através dela uma relação indissociável entre a palavra e a imagem, proporcionando o enquadramento necessário para a condução da história e disseminação das ideias propostas.

Este processo interacional entre imagem e palavra ocorre ao longo de toda a obra, através das descrições de iconotextos e suas reverberações no enredo. As intermedialidades surgidas permitem que o texto faça uso das diversas expressões artísticas condensadas em seu enunciado, transmitindo por meio destas, características que atendam a um determinado propósito e função (HANSEN, 2006).

As imagens descritas no texto buscam uma similitude (mimética) e uma correspondência perceptiva (ou “emanação”) sobre aquilo (ou aquele) que representa (CHILVERS, 2001). Todavia, para além do esforço mimético, o que prepondera são as representações (BRYSON, 1991) que as atravessam. Transmitindo conceitos e concepções, estas representações difundem significados (através da promoção de deslizamentos históricos e imaginários), de modo que estas imagens deixam de existir enquanto uma mera cópia ou ilustração para ressignificar a realidade (FREIXO; SILVA, 2017).

De fato, por si só a imagem engendra um *texto*, repleto de códigos e subcódigos (METZ, 1970; ECO, 2014) que se manifestam em diferentes tipos de narrativas. Impulsionando o trabalho literário, o universo pictórico franquia-se a múltiplos olhares, incitando a percepção do outro (NANCY, 2006), permitindo deslizamentos e entrecruzamentos de realidades distintas, pois

a passagem do visual para o discursivo não se constitui em mera descrição, modo de organização da linguagem verbal, mas tem implicações (...) O que é próprio da linguagem pictórica, escultória, arquitetônica é transposto para a linguagem verbal que, assim, presentifica aos olhos do leitor/intérprete objetos concretos, na condição de abstrações, perceptíveis no mundo material (...) além do deslizamento de um dos topos do registro visual para a linguagem verbal, a aproximação entre as duas formas de representação se dá também pelo parentesco entre história e ficção (GOMES, 2014, p. 3; 6).

Esse movimento de transposição de ideias de uma arte eminentemente visual para a



escrita literária põe “em jogo tipos de associações mentais e campos associativos bem específicos” (JOLY, 2005, p. 53). Oferecendo novos significados àquilo que se busca representar, promove mudanças na percepção do mundo, especialmente, quando utilizada como ferramenta para convencimento, manipulação e/ou estratégias de poder. Constitui-se, dessa forma, como referencial para as incursões literárias-filosóficas do texto.

Tendo em vista esse jogo entre a imagem, a palavra e as suas devidas representações, Ana Miranda trabalha no sentido de intermediar arte pictórica, contexto social e expressividade literária, operando com a diversidade de significantes e de discursos a eles atribuídos e acionando os sentidos dos leitores. Ao utilizar a *descrição* de imagens como fundamento para o desenvolvimento de seu texto (e não a imagem em si), ela não somente se apropria de uma determinada reprodução do mundo físico (de algo ou alguém), mas faz com que seus leitores também as (re)interpretem. A relação autor/receptor estabelecida (BARTHES, 2015) leva o leitor a imergir na história de tal forma que, guiado pelas descrições narradas, tende a desenvolver o uso de sua capacidade imaginativa por meio das relações instauradas entre o lúdico e o convencional. Este universo pictórico impulsiona o trabalho literário, buscando, estilisticamente, o equivalente literário de uma obra pictural. Por outro lado, essa “coprodução” do texto – na qual iconotextos (metapicturais) e abordagem literária se entrelaçam para falar da história –, intercambia conceitos e referências, dialogando com as apreensões subjetivas da

realidade do leitor. Em termos gerais, pode ser apresentada como uma ponte, incitando a imaginação e propondo um exercício de pensamento que problematiza, atualiza e superpõe temas e temporalidades, facilitando a absorção de múltiplos cenários e interpretações. Estabelece ainda a justa medida da interação entre essas disciplinas, na qual a liberdade criativa propicia um “diálogo entre o universo artístico e a vida extraliterária” (JANZEN, 2012, p. 109), o qual podemos chamar de *performance intermediária*.

Dessa forma, a narrativa floresce através da *representação literária de elementos artísticos* (pinturas, aquarelas, desenhos, arquiteturas), devidamente detalhados pela expressão linguística. Tais elementos constituem registros documentais de um passado histórico que fornece pano de fundo para o enredo e subsidiam as ações das personagens. O próprio retrato do rei se agiganta na narrativa, tornando-se uma personagem protagonista – um *ator* do enredo. Extrapolando sua função pictórica (e a princípio, passiva), ele assume um papel interventivo – sua configuração o tornando suscetível a representações e interpolações subjetivas capazes de influenciar o comportamento das demais personagens e até mesmo de alterar suas trajetórias. Independentemente de, é importante ressaltar, em *nenhum momento* estampar as páginas do livro.

Repleto de indicadores imagéticos, o livro se construirá nas fímbrias da metapicturalidade (LOUVEL, 2012), a partir da interpretação do leitor sobre os relatos apresentados. Isto ocorre porque o texto fornece uma grande gama de informações –



algumas bem explícitas, outras mais sutis – oriundas de outras fontes midiáticas, as quais, eventualmente, o leitor tem acesso. Os conceitos e estratégias estilísticas utilizados fazem com que as descrições apresentadas levem o leitor a criar uma imagem mental dos fatos de que se fala, como se estes estivessem diante de seus olhos, fluindo para uma narrativa mais forte e consistente. Este processo descritivo é fundamentado por referências e juízos estéticos que permitem imaginar cenas inteiras a partir da escolha de palavras.

Esta *tradução* e/ou *transcrição* da imagem para o texto literário propicia um trânsito intermediário que conferirá um cenário de amplas possibilidades – uma vez que a imagem não é exposta, mas construída mentalmente a partir de descrições pontuais. Ou seja, a escrita assume a função de “projetar” imagens, as quais passarão pela recepção e interpretação do leitor. Quaisquer que elas sejam – mesmo que meramente descritivas –, promovem o surgimento de um novo critério perceptivo, intermediando um jogo de signos e representações (PIERCE, 2015; BARTHES, 2012).

O *link* instaurado entre as imagens aventadas (como a pintura do rei ou as cenas épicas) e a narrativa literária constitui uma teia intermediária importante que conjuga sutis interpretações, pois é pela palavra escrita que as imagens são introduzidas no texto. Por outro lado, a formação das imagens mentais que fazemos também é um reflexo da invasão da nossa sensibilidade por informações decorrentes do contato constante e exaustivo com reproduções imagéticas anteriores. Significa que “vivemos num mundo onde

antes de termos (...) tido a experiência estética (...), nós já havíamos recebido a imagem” (LEENDARDT, 1994, p. 05). Imagens essas “acionadas” pela articulação entre as construções metapicturais e a narrativa.

Por sua vez, a eficácia cênica com que estas são descritas influem diretamente sobre as *impressões* e *versões* produzidas diante do argumento discursivo. Sua apreensão, contudo, decorrerá da interseção entre as capacidades retórica da autora e perceptiva do leitor. Dito de outro modo, o enredo se desenvolverá a partir da tradução para a escrita de imagens históricas previamente escolhidas. Ou seja: as imagens que fazemos das descrições é diretamente proporcional ao contato (ou acesso) que a estas tivemos durante nossa existência. O que propõe uma dimensão muito maior à reflexão metapictural, visto que a arte

não é somente um assunto para o olho, uma sedução exercida pela imagem sobre nossa imaginação, um artifício delicioso no qual nos é agradável acreditar, mesmo não crendo; o espírito é chamado a colaborar com a imaginação e a arte inteira é engajada numa pesquisa que lhe restitui plenamente seu estatuto de pensamento (LEENDARDT, 1994, p. 05).

Sob estas circunstâncias, temos no discurso literário de **O retrato do rei** o atravessamento de diferentes graus de picturalidade, nos quais emerge um fenômeno híbrido entre palavra e imagem (ZAMBERLAN, 2018). Este fenômeno apresenta-se sob a forma de uma poética do iconotexto, marcada na presente obra pelo *efeito quadro*. Isto porque

O efeito quadro, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito



de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular [...] o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro (LOUVEL, 2012, p. 50).

A concorrência de descrições e narrações no mesmo ato discursivo – captando de um só golpe traços que representam pormenores descritivos e a ação (ou movimento) narrativo –, contribuem para a formação de um quadro pictórico vívido, apresentando os fatos como se estivessem realmente diante dos olhos (MASSAUD, 2002). Essa *vivacidade retórica* permite que sentimentos sejam representados, traduzindo em texto (e contexto) referências metapicturais de obras de arte enquanto arcabouço do enredo. Referências estas que se viabilizam através das possibilidades interpretativas. O ato de interpretar consistindo na capacidade de “colocar-se do ponto de vista do produtor, em percorrer seu trabalho de tentativas e interrogações do material, de acolhida e escolha de pontos de partida, de previsões daquilo que a obra quer ser por coerência interna” (ECO, 2016, p. 27). Significa ainda permitir ao leitor espelhar na obra “a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepitível espiritualidade, a sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças, aspirações” (ECO, 2016, p. 29). Pois somente quando o leitor/receptor evidencia-se na obra – ressignificando-a conforme sua visão de mundo – é que a riqueza interpretativa se mostrará em sua plenitude.

Esse movimento ocorrerá em, pelo menos, dois momentos no livro: na apresentação do

retrato do rei e nos relatos do cotidiano ao longo do enredo, em uma nítida referência a telas e monumentos que reportam a diferentes passagens e paisagens da história do Brasil. De modo que, tanto através da descrição da imagem de uma figura de autoridade quanto pela contextualização da ambiência reportada para a consecução do enredo, temos a convergência de representações emitidas por iconotextos metapicturais.

No primeiro caso, a pintura que representa a figura do rei surge no texto a partir de detalhes pontuais que fazem referência a um certo quadro em particular – e não outro qualquer. Construída na íntima relação entre *ekphrasis* e *hipotiposes*, sua descrição estabelece uma metapicturalidade que conduz o leitor a uma determinada direção – a uma obra específica –, facilitando a apreensão e percepção da imagem suscitada. No segundo caso, pela (re)interpretação de produções artísticas, utilizadas como suporte para o desenvolvimento da narrativa – nessa perspectiva, implicando em uma maior abertura perceptiva e do exercício da subjetividade para assimilar e visualizar as possíveis identificações que o relatos das mesmas sugerem.

Sob essa égide, buscamos relacionar os iconotextos metapicturais com o intercurso da narrativa e as suas reverberações. Seguindo os parâmetros instaurados pela autora, orientamo-nos pelas pistas fornecidas pelo texto, traçando um paralelo entre as imagens descritas e as eventuais correspondências históricas.



A leitura imagética: quando a metapictorialidade constrói a narrativa

No tocante ao retrato que nomeia o livro, temos uma descrição muito precisa, a qual não nos deixa dúvida quanto à identificação da obra em questão.

Associado à noção de sobrevivência e transmissão da imagem para as gerações futuras, o retrato surge a partir da ideia de *mimesis* – do grego *μίμησις* (*mímesis*), “imitação” (em latim, *imitatio*) – reportando a busca pela imitação (ou reprodução) daquele (ou daquilo) que se deseja representar (MÍMESIS, 2010). Essa ação ou faculdade de imitar, de reproduzir uma cópia e representar a natureza, constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. O emprego desta prerrogativa leva em conta a tentativa de perpetuar determinado momento e reduzir a percepção da efemeridade humana. No entanto, no caso do retrato de um rei implica em uma alegoria ainda mais específica: visa difundir a supremacia deste sobre os demais membros da sociedade. A elaboração de uma imagem como essa implica na utilização de representações capazes de instituir ideias que expressariam superioridade – como a inclusão de símbolos de poder (coroa), justiça (cetro), competência e designações (insígnias), cores específicas, postura física e olhar. Retratos de autoridades como reis ou governantes deveriam fazer subentender suas presenças no local, em uma nítida extensão de seu poder a toda sua jurisdição. Como bem explicita a personagem de D. Fernando:

– O rei!, em efígie. É como se estivesse presente entre nós (...). Sabeis o que significa a presença do rei no Rio de Janeiro?“, disse Fernando, sem desviar sua atenção do retrato. A graça real. O poder

divino e humano, senhor da vida e da morte dos homens. Os únicos limites do rei são o próprio rei. (...) Significa tenças, empregos, privilégios, benefícios, honra. Poder. (MIRANDA, 2001, p. 38).

Tal reconhecimento passa pelas indicações textuais e o que podemos inferir a partir de sua correspondência imagética. Como se vê, por exemplo, nas apresentações da tela oferecidas pelas seguintes narrativas/descrições:

Maria Clara descrevia o jovem rei de dezoito anos para a irmã. Apesar de tê-lo visto a distância, pudera notar seu rosto fino de pele muito clara, as sobrancelhas arqueadas, o nariz longo e os lábios vermelhos. Vestia-se em ouro e pedrarias (...) A imagem apareceu diante dos olhos maravilhados dos homens: um jovem de olhar pacífico e resoluto. Sob a pintura, a inscrição – *Johannes Portugallia e Reges*. (...) O quadro estava envolvido em diversas camadas de tecido. Mariana colocou-o sobre uma cadeira, apoiado no encosto. Reconheceu os lábios, as sobrancelhas do rei. A mão pousava com leveza no cetro. Uma faixa vermelha vibrava sobre a armadura. A coroa de ouro e pedras estava sobre uma mesa, num canto do quadro (MIRANDA, 2001, pp. 13; 39; 78).

A tela em questão, atribuída a Pompeo Batoni, nos revela detalhes de um rei muito jovem, mas de olhar expressivo, que parece mirar seus súditos com um misto de indolência e seriedade. Retratado a meio corpo e ligeiramente de lado – uma pose ostensivamente utilizada à época –, o rei tem seu rosto objetiva e diretamente voltado para a frente, de modo a encarar diretamente nos olhos aqueles que o procurarem. Ao contrário das cores escuras e dos sombreados



empregados na maior parte do quadro, sua face é clara e iluminada, tendo como halo uma grande e longa peruca branca. Vestido com uma armadura negra e brilhante, tem seus braços levemente flexionados; no pescoço usa um lenço de renda branca e às costas um manto dourado debruado de arminho. Encontra-se imbuído das glórias de sua posição, evidenciadas, segundo o protocolo artístico da época, pelo uso de insígnias reais³: o cetro, a coroa, a comenda. Sua mão direita segura com uma displicência estudada o cetro (representado por um bastão azul), posicionado por detrás da coroa e apoiado sobre uma almofada vermelha, destacados em proporções semelhantes. Em seu peito, carrega pendente de uma faixa vermelha a insígnia da Ordem de Cristo⁴ – de formato atípico em comparação com outros retratados, mas chamativa aos olhos e de forte

impacto visual. Como fundo, a tela apresenta um céu noturno, onde se entrevê uma lua cheia parcialmente encoberta por nuvens. O enquadramento da imagem – perfeitamente centralizada na tela – permite ainda vislumbrar em suas laterais a silhueta do que parece ser a base de uma coluna e o pórtico de uma construção.

Esta capacidade pictórica das palavras que transcende a ausência física é somada à função que simboliza. Além de se fazer expressar pela arte, o retrato do rei desempenha o importante papel social de tornar conhecida e referenciada a imagem do governante, isto é, de promover sua distinção, externando seu poder e glória e distinguindo-o do resto da sociedade. A figura humana concreta torna-se menos importante do que a função ou status político e social que representa, constituindo-se o retrato em uma obra a ser utilizada para fins políticos, estratégia de representação do poder e instrumento de propaganda. Exibido nos tribunais e nos departamentos públicos, o retrato do governante revelar-se-ia um valioso instrumento de poder e legitimação; sua intenção, mais do que divulgar uma imagem, era encarnar a presença do soberano e, acima de tudo, torná-lo a encarnação do Estado. Daí servir para substituir o rei nas altas cortes judiciárias, no governo das províncias e nos locais públicos⁵, adquirindo uma função oficial quase sagrada.

³ Estas insígnias (ou regalias) eram símbolos de poder que conferiam e legitimavam os privilégios e direitos do rei. Em sua coroação, após o juramento, o rei era unguído e recebia as insígnias de cavaleiro: as esporas e a espada. A espada, tradicionalmente representa o símbolo da bravura guerreira que mantém a paz e a justiça, sendo o rei, o primeiro cavaleiro e o protetor do reino. Indicando sua autoridade, o rei recebia também o cetro, que metaforicamente exprimia seu domínio (poder) sobre os demais (Gn 49.10) e a equidade de suas ações (Sl 45.6 – Hb 1.8). Sobre sua pessoa ostentava ainda o manto forrado de pele de arminho, símbolo de proteção, pureza moral e incorruptibilidade. A pele branca do arminho com o ponteadado preto de sua cauda era uma insígnia da realeza desde a Idade Média, ainda hoje usada nos trajes reais (DOMINGUES, 2015). No caso do rei de Portugal, esses símbolos incluíam ainda a insígnia da Ordem de Cristo, indicando o pertencimento (e subordinação) da Casa Real à Igreja.

⁴ A Ordem de Cristo era uma ordem religiosa-militar, da qual os reis de Portugal ocupavam o mais alto cargo: o de Grão-Mestre. Essa ordem foi criada em 1319 com os espólios da Ordem dos Templários após esta ter sido extinta pelo papa (FARIA, 2014).

⁵ “Nesses lugares, o rei estava presente por meio de seu retrato. Cercado de todas as insígnias reais (as regalias), o retrato lembrava aos súditos que o rei estava ali para defender o reino e a religião, garantir a justiça e a segurança nacional. O retrato adquiria, assim, uma dimensão estética, cultural, política e até mesmo sagrada já que, diante dele, os súditos tinham que tirar o chapéu, reverenciá-lo e jamais lhe dar as costas” (DOMINGUES, 2015).



Essa tradição remete à concepção de efígie – a representação plástica da imagem de uma personagem real ou simbólica, impregnada de valores e significações emblemáticas. Ultrapassando a manifestação estética, a pintura cumpre a função de substituir seu representado, exprimindo características desejáveis atribuídas ao papel social por ele desempenhado – àquilo que se espera de sua posição e poder. De modo que, mesmo enquanto ausente, a figura retratada expressasse (e reproduzisse) as concepções imagéticas a ela conferidas.

Diante deste contexto, a pintura do rei de Portugal seria mais que um retrato – do latim *retrahere*, copiar, indicando a representação de uma figura (individual ou coletiva), elaborada a partir de um modelo, seja documental ou mnemônico (RETRATO, 2018) –, constituindo-se enquanto uma *representação*⁶. Ela ultrapassa a função da eternização da imagem em sua forma mimética para referir-se à reprodução e representatividade de uma ideia⁷ – não necessariamente uma cópia fiel

do original, mas aquilo que se deseja propagar. Esse expediente reporta a uma relação de poder intrínseca que atravessa a imagem representada.

Ou seja, embora a imagem do rei seja regulada pela *mimesis*, sua pintura possuiria uma função política e social, corporificando tanto o aspecto físico do retratado quanto as *interpretações* propostas sobre este. Seria, portanto, uma *construção* – realizada a partir de uma “realidade concebida”, projetada para explicitar e difundir “potencialidades pedagógicas e de expressão de poder” (KERN, 2005, p. 17). Um elemento de representatividade, intimamente relacionado a uma construção político-ideológica – mecanismo este ainda usualmente utilizado nos dias de hoje.

A imagem desde a sua origem esteve relacionada à representação e à noção de imitação do real. (...) O critério de semelhança e da aparência criava a ilusão da verdade. A falsa verdade da cópia possibilitou o desenvolvimento da ideia de simulacro, isto é, a simulação do próprio ser, chegando a ponto de substituí-lo. (...) Não era, fundamentalmente, a sua representação física que contava, mas a representação simbólica de sua autoridade e poder. Logo, o ato de representar atrelou-se, desde a sua origem, ao sentido de substituir alguma coisa do presente no lugar do ausente (KERN, 2005, pp.7-8).

Por todas essas características, a imagem do rei é considerada a representação concreta do próprio, capaz de legitimar as ações (e

ideia implica em expressão de valores e subjetividades, uma vez que seu substrato é atravessado por diferentes visões de mundo, incluindo a de seus criadores e receptores.

⁶ Uma vez que um “signo, ou *representámen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém (...) cria, na mente dessa pessoa, (...) seu *objeto*. Representa esse objeto (...) com referência a um tipo de ideia” (PIERCE, 2015, p. 46).

⁷ Uma ideia é o primeiro e mais óbvio dos atos da percepção, objetivando o conhecimento de algo. Trata-se de uma imagem ou representação mental de um objeto. Pode ainda representar o conhecimento puro e racional que se deve às naturais condições do nosso entendimento, a fantasia para a formação de uma obra e a intenção de fazer algo. Enquanto termo filosófico, uma ideia pode ser analisada a partir de diferentes pontos de vista: o lógico (equiparável a um conceito pelo fato de ter um significado), o ontológico (como algo material que existe no mundo real), o transcendental (uma possibilidade do conhecimento) e o psicológico (uma representação mental subjetiva) (IDEIA, 2012). Entretanto, toda



decisões) tomadas em sua ausência. Sua construção imbrica a imagética à dimensão textual alternando conceitos de *hipotipose* – com descrições vívidas e cores tão plausíveis que facilmente o identificamos e significamos

– e *ekphrasis* – mesclando a atividade do historiador e do poeta sob a égide de um discurso verossímil ou semelhante (HANSEN, 2006).



Figura 1

D. João V, Pompeo Batoni (atribuição), primeira metade do séc. XVIII.

Fonte: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n° 22, jul/set 2014.

Enquanto a descrição do retrato do rei expõe diante de nossos olhos a imagem escolhida pela autora (FARIA, 2014; PIMENTEL, 2008), somos levados a encampar o discurso que a envolve. Sua função consiste em propiciar um novo viés ao texto: fazer a *representação mental de uma imagem* interagir com as demais personagens. Sob essa perspectiva, o retrato deixa de ser um acessório – um ornamento do enredo – para

constituir-se também enquanto uma personagem que dialoga com o jogo cênico-semântico da história. Ele assume uma dupla incumbência no texto: projetar uma imagem oficial perante a qual todos deveriam se submeter (e que remete à sua função histórica) e carregar a missão da articulação dos contextos apresentados pelo enredo, interferindo, inclusive, no desfecho das personagens. Mesmo não estando visualmente



no livro, a sua descrição remete a fortes características pictóricas da prosa, adentrando e instigando o imaginário do leitor (SILVA, 2014), ao mesmo tempo em que contribui para dar movimentação à trama. Ele não é um acessório que passa despercebido; sua descrição o torna visível aos olhos do leitor, manifestando um grau de saturação pictural que reverbera no laço estabelecido entre literatura e arte, tornando-o um dos protagonistas da trama.

Esta passagem do visual para o discursivo ocorre ainda em um segundo momento, nas descrições de cenas que permeiam todo o processo narrativo. Concebidas a partir de referências artísticas reportadas sob períodos curtos e objetivos, elas retratam tanto a rotina cotidiana quanto o forte teor dramático de eventos belicosos.

Impregnadas de menções picturais e com uma narrativa muito próxima a de um roteiro cinematográfico, estas descrições propiciam uma tecedura entre referências imagéticas e palavras. Estabelecendo sutis intermedialidades entre a literatura e a arte, elas proliferam em citações picturais, alusões a outras obras e reprodução de marcas cinematográficas. Podemos ver isso claramente em diversos trechos do livro que remetem a processos picturais, fazendo menção a telas, esculturas, ou mesmo construções arquitetônicas da época. Em muitos deles, encontramos referências a várias

obras, de diferentes autorias, costuradas em uma mesma composição, como no excerto acerca do crescimento da cidade e de suas paisagens em suas respectivas correspondências picturais:

O Cara de Cão, uma nesga de terra à entrada da barra, com edifícios velhos, uma ermida, guaritas, casa-forte, dava vista para a baía de São Salvador do Rio de Janeiro (MIRANDA, 2001, p. 19).

Ou ainda em passagens que mostram com precisão detalhes do dia a dia, forjadas a partir de um *blend* de diferentes artistas. Estes retratos apontam não apenas para descrições pontuais e geográficas, mas constituem acima de tudo, uma crônica sobre os costumes da época – devidamente resgatados e reelaborados, são incluídos na dinâmica textual, compondo o ambiente no qual se desenrola o enredo:

O que Mariana via pela janela eram novas construções e novos arruamentos, a cidade crescendo para os lados do Boqueirão. Da gente que desembarcava nem todos iam para as Minas, ao contrário, ficavam, encantados com a pura claridade do ar do Rio de Janeiro, com a beleza das colinas, dos edifícios. Os nobres andavam com brocados de ouro e prata guarnecidos de fitas e franjas, as casas se enchiam de suntuosos móveis holandeses (MIRANDA, 2001, p. 16).



Figura 2
Vista do Rio de Janeiro, Friedrich Hagedorn, século XIX.
Fonte: <http://brasilarteseniclopedias.com.br/>



Figura 3
Vista do Mosteiro de São Bento, Jean-Baptiste Debret, 1827
Fonte: <http://www.multirio.rj.gov.br/>



Figura 04

Vista defronte à Igreja de São Bento, Rugendas, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital

A gente do morro do Alto, limpo e batido de brisas, mudara-se quase toda para a várzea. A dificuldade de habitar na colina era não haver ali nenhum comércio; se necessitassem fazer qualquer compra era preciso descer à praia Manoel de Brito, muitas vezes escorregando nas pedras da ladeira. Mas morar nos baixios era desagradável e perigoso. Vivia-se em meio à súcia de miseráveis e malfeitores, embora muitos deles fossem acoitar-se nas ruínas do morro. Ouviam-se as mulheres delinquentes gritando em suas celas especiais. Não se podia avistar invasores ao largo, nem fugir à força do mar se ele ameaçassem tudo destruir. Não se podia admirar as baleias saltando ao longe, nem o sol nascendo e se pondo nas águas. A várzea era apertada e suja (MIRANDA, 2001, p. 46).

Na praia havia grande movimento de compra de peixes frescos, ananases, bananas, potes de barro, abanos de índio. Homens ricos comiam frutas vendidas

pelos negros de ganho (...) vindas dos engenhos e da pesca, pequenas embarcações encostavam no cais (MIRANDA, 2001, p. 46-47).

Estas cenas constituem panoramas que remetem a retratos do cotidiano, cenários de viagens e até relatos de eventos épicos, recheados de descrições que geram potentes imagens mentais. Nelas, a palavra escrita pressupõe uma *reconstrução* da imagem através de diferentes associações mentais e campos associativos de caráter subjetivo, permeados por fatores contextuais, extralinguísticos e extratextuais.

Percebemos ainda descrições geográficas – traçando mapas e caminhos – e arquitetônicas referindo-se às ambientações nas quais se desenvolve a trama. Eivadas de poesia e perpassadas por sentimentalismos, estas descrições são nitidamente associadas a



expressões artísticas pontuais, embora ultrapassem uma leitura simplista destes signos:

A Casa da Moeda, a Câmara, a cadeia, a residências aprumadas, o convento do Carmo adquiriram um novo significado para Mariana. Não eram mais presenças quase invisíveis da paisagem de todos os dias. Tomavam um sentido diferente que as tornava mais valiosas. Durante algum

tempo as edificações seriam apenas uma memória difusa, e Mariana tentava gravar aquelas imagens em sua mente observando com cuidado os balcões e águas-furtadas, as portas azuis, vermelhas ou verdes, os telhados, empenas e tacaniças, os góticos costumes, os xaquetados mouriscos de madeira nos balcões, as lâmpadas votivas acesas nos oratórios (MIRANDA, 2001, p. 46).



Figura 5

Lagoa do Boqueirão, Leandro Joaquim, 1790
Fonte: <http://enciclopedia.itancultural.org.br/obra14163>



Figura 6

. Rua Direita, Rio de Janeiro, Johann Moritz Rugendas, 1835.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61556/rua-direita>



Figura 7

Pesca à baleia, Leandro Joaquim, século XVIII.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14165>



Figura 8

Detalhe do quadro acima. Retrato da atividade pesqueira na Baía de Guanabara.

Fonte: Museu Histórico Nacional



Figura 9

Largo do Paço, Johann Jacob Steinmann, 1839

Fonte: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/autor/19422/jobann-jacob-steinmann>



Figura 10

Debret. Alimentos para os prisioneiros. Dia anterior a Pentecostes, 1839

Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/obra-de-debret-que-retratou-cotidiano-da-cidade-no-seculo-xix-sera-tema-de-mostra-15404860>

Ou ainda:

São Paulo fora edificada em uma colina de encostas abruptas e topo irregular, reclinada entre um rio e um riacho, Tamanduaté e Anhangabaú, afluentes do Tietê, numa região de terra vermelha. As casas na esplanada eram feitas de sólidas paredes de

barro socado, fundadas em valas. Cobertas com amplos telhados, amarelo-palha ou rosa-pálido, dispunham-se nas ruas irregulares que cercavam o colégio dos jesuítas (MIRANDA, 2001, p. 325).



Figura 11

Centro da cidade do Rio (Largo da Carioca), Nicolas-Antoine Taunay, 1816
Museu Nacional de Belas Artes.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1099>



Figura 12

Aspecto da rua principal do Rio de Janeiro (Rua Direita), Thomas Ender.1817/18.

Fonte: BANDEIRA, Júlio; WAGNER, Robert. *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818.*

Ao entrelaçar em um mesmo bloco descritivo pontos de vista externos – oriundos das referências utilizadas – com suas apreensões pessoais, a autora incorpora um novo teor perceptivo ao texto. Ela produz uma narrativa que não só interpreta (a nível metapictural) as descrições de terceiros como introduz uma boa dose de subjetividade para melhor delimitar as personagens e definir as condições em que se situam, estabelecendo assim, as disposições para o desenvolvimento do enredo.

Ao trabalhar com as representações iconotextuais construídas através das imagens mentais e sensações evocadas pelas descrições narrativas, o texto indica um possível caminho interpretativo. Contudo, este não é único. Fica a cargo do leitor e à sua própria apreensão, a palavra final sobre a sugestão apresentada, que pode variar de acordo com a visão de mundo

e vivência pessoal. Em todos os casos, no entanto, os deslocamentos efetuados entre imagem e palavra escrita despertam no leitor sua capacidade de elaboração, propiciando múltiplas interpretações subjetivas. Como se vê nos entrecchos abaixo:

Alegres e curiosas, Mariana e Aurora escrutavam a paisagem plana do caminho transitado por viaturas, apontando coisas que surgiam: um sobrado, um lado, uma chácara, um pomar, casas de taipa enfileiradas, soldados marchando, uma nuvem em forma de pato. À esquerda viam-se pedaços da baía azulíssima e à direita colinas e quintas floridas. A traquitana cruzava com viajantes a pé, a cavalo, com negros cargueiros, récuas, rebanhos de bois e varas de porcos (MIRANDA, 2001, p. 53).

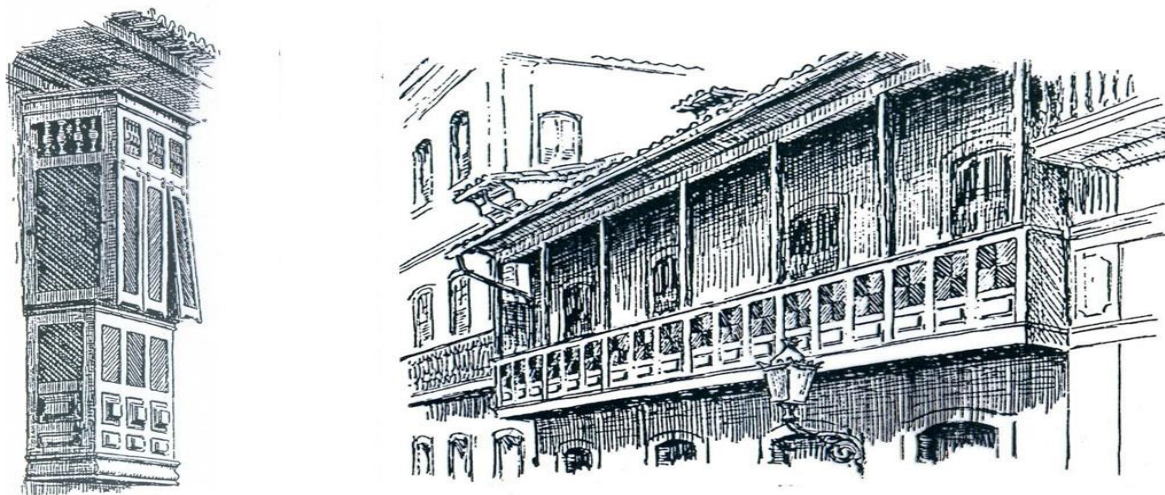


Figura 13

Muxarabi e balcão, desenho Rodrigues, 1979.

Fonte: *Técnicas construtivas do período colonial*. Disponível em: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com>



Figura 14

Mercado do Rio de Janeiro, William Smyth, 1832

Fonte: BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, nº 25, novembro/2008.



Figura 15

Entrada de São Paulo pelo caminho do Rio de Janeiro, Debret, 1827

Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

Os viajantes logo chegaram às faldas do morro do Desterro; dobraram pela vertente de Paula Matos, atravessaram o Catumbi, um chiga de mato (...) Subiram o morro do Barro Vermelho e rumaram para a azinhaga de Mata-Porcos. Ali a estrada se bifurcava (...) Cruzaram uma planície de águas podres e matas, avançando com dificuldade por um trilha escorregadia. No quintal da Boa Vista pararam um pouco a fim de olhar o Rio de Janeiro entre as montanhas e o mar (MIRANDA, 2001, pp. 53-54).

Algumas imagens são tão impregnantes que por si só engendram uma narrativa. E o fazem de tal forma que se assemelham aos *takes* utilizados na filmografia. Nesta

composição, há várias imagens que “adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses” (METZ, 1980, p.59). A agilidade da trama, sugerindo um ritmo cinematográfico:

A travessia do rio, avolumado pelas chuvas dos últimos dias, estava extremamente perigosa. As águas corriam com força. Uma balsa frágil transportou as salvaguardas (...) No povoado escravos retiravam baús do lombo de animais. À beira do rio limpavam as alabardas, molhavam as correias; verificavam as ferraduras dos cavalos, as peças dos carros; faziam consertos (MIRANDA, 2001, pp. 91-92).



Figura 16

Caravana de mascates em direção à Tijuca, Rugendas, 1835.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/

Tais descrições acentuam e/ou determinam uma cadência, uma velocidade e um colorido único que favorecem o engajamento à leitura. Os relatos picturais mesclam-se de tal forma à produção textual, que produzem um efeito quase sinestésico diante do encontro entre *hipotiposis* e *ekphrasis*. Essa apropriação de referenciais de outras mídias reforça o caráter pregnante do texto, facilitando sua “visualização” – isto é, permite a imersão do leitor no contexto e a apreensão daquilo que lê. Mas, principalmente, contribui para enfatizar o que se pretende ressaltar, estimulando-lhe a capacidade (e agilidade)

imaginativa e, eventualmente, levando-o a tecer comparações acerca dos fatos narrados e a sua realidade – um sutil processo reflexivo, muitas vezes sequer reconhecido. Podemos claramente observar este movimento na passagem abaixo:

Os índios do exército de Viana escalaram silenciosamente o morro e surpreenderam os paulistas, matando-os com flechas envenenadas. (...) Os paulistas responderam ao ataque arremessando flechas, tinham ordem de usar com parcimônia a munição. Acostumados à caça noturna, exímios atiradores, acertavam os emboabas entre os arbustos, arrancando-lhes gritos, gemidos. (MIRANDA, 2001, pp. 245; 247).



Figura 17

Paisagem no Rio de Janeiro, Johann Moritz Rugendas, 1835.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital

E dentre elas, ainda há espaço para intermediar manifestações culturais e religiosas, sem fugir das imagens mnemônicas ou perder o compasso da ação suscitados pelo processo narrativo. Um excelente exemplo é poder imaginar como se demandaria o culto de ex-votos:

Ao avistar Ponta do Morro, (...) depararam-se com o arraial fortificado por baluartes. A construção, porém, ainda não fora terminada, o que permitiu que os paulistas penetrassem no povoado pelas brechas,

dominando a praça. Os emboabas se encastelaram nas casas (...) os paulistas acuando a cada dia mais os emboabas, que foram obrigados a se refugiar dentro das casas. (...) De madrugada uma comitiva vinda de Ouro Preto apareceu em Ponta do Morro portando bandeira branca (...) O chefe da leva, Frei Simão de Santa Teresa, sinalizou que queria falar com os paulistas. (...) De manhã, a colina e a praça estavam desertas (...) Os emboabas rezaram agradecendo o milagre que o santo lhes tinha concedido (MIRANDA, 2001, pp. 335-336).

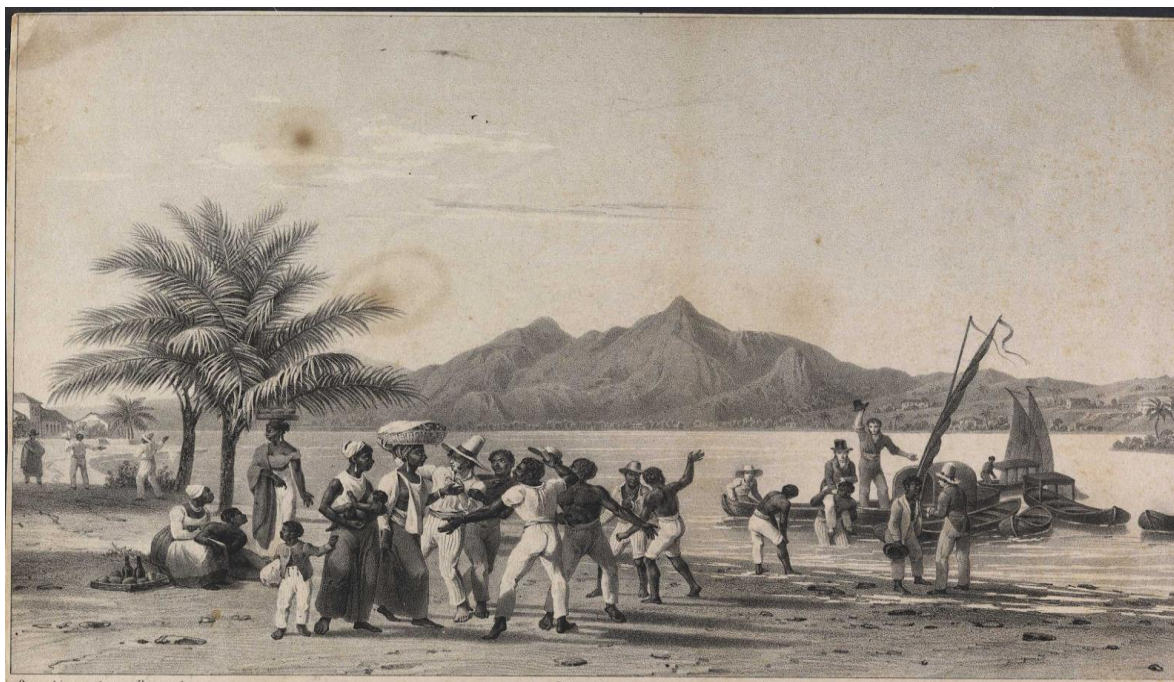


Figura 18

Marinheiros, Rugendas, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital

Com efeito, praticamente todas as imagens mentais que vamos construindo ao longo da leitura são decorrentes de referências intermediárias – estratégias de sentido para uma compreensão mais ampliada da mesma (RAJEWSKY, 2012). Elas nos remetem sempre a outras obras (quadros, pinturas, esculturas ou outras expressões artísticas) já enraizadas no nosso repertório cognitivo. Por essa razão, não encontramos dificuldades em imaginá-las, independentemente de quão

distante da nossa realidade elas possam parecer:

Ao saltarem em terra, Mariana e Valentim foram envolvidos no movimento do porto. Passaram entre cargas de sal, azeite, vinho e foram dar numa praça onde se realizava uma feira. Mineiros com negros carregadores que chegavam da trilha negociavam peças de ouro (...) mascates mostravam suas miudezas; marujos buscavam mulheres (MIRANDA, 2001, p. 77).

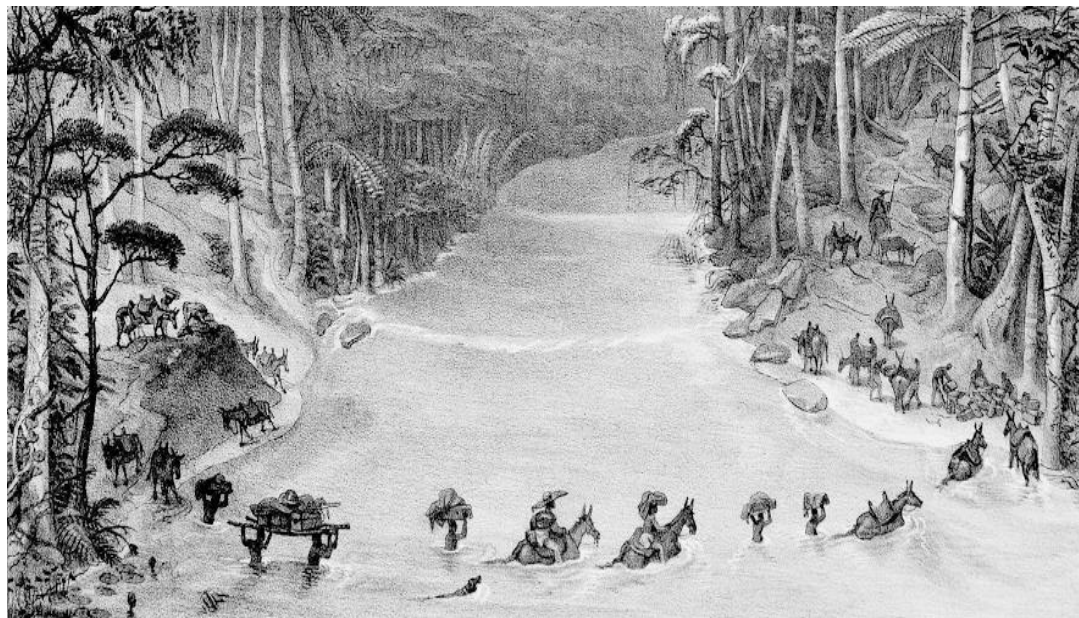


Figura 19

Passagem por um grande rio, Debret, 1835

Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.



Figura 20

Guerrilha, Johann Moritz Rugendas, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital_1

O nível de saturação pictural é tão alto, que somos facilmente levados a perceber (e a identificar) as cenas retratadas, não nos escusando a enxergar as imagens escritas. De fato, basta uma pequena indicação para qual campo preferencialmente se queira direcionar o olhar e sem qualquer esforço somos capazes de reconhecer as indicações propostas. Imortalizados em pinturas, pequenos detalhes do cotidiano saltam aos olhos e ganham vida, compondo um pano de fundo perfeito:

Na casa, grande e bem cuidada, cercada de pomares, havia muita escravaria. Dali se

podia avistar o arraial, o rio, a ponte, os entrincheiramentos (MIRANDA, 2001, p. 309).

Mariana foi até a margem do riacho, sentou-se na amurada da ponte e permaneceu ali um bom tempo, ora olhando a comédia, ora a varanda. Havia no adro da capela pessoas mortas que o herói enamorado derrotara com sua espada (MIRANDA, 2001, p. 312).



Figura 21

Ex-voto representando a Guerra dos Emboabas, anônimo, século XVIII.

Fonte: http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/guerra_emboabas.html.



Figura 22

Porto da Estrela, Johann Moritz Rugendas, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/

Diante de quase todas as casas os moradores acenderam velas e candeiros e numa praça fizeram uma imensa fogueira, diante da qual reuniu-se uma folia de tambores e pandeiros; os dragões dançavam com as rascoas, ornadas de cadeias de ouro, que rodavam as saias com graça; muitos bebiam aguardente, aplaudiam as evoluções das dançarinas, desapareciam no mato com

mulheres; ouviam-se risadas e gritos (MIRANDA, 2001, p. 310).

Mariana chegou em Ponta do Morro quando os folguedos estavam no auge. Embriagados, militares do Rio de Janeiro espalhavam-se pelo arraial. Ciganos representavam uma comédia no adro da igreja, diante de uma chusma que ria e aplaudia (MIRANDA, 2001, p. 311).



Figura 23

No desenvolvimento da trama, o texto vai nos apresentando uma enorme variedade de tipos físicos e culturas distintas. Esta riqueza de detalhes pressupõe uma amplitude de referências; implica ainda na elaboração de uma grande e abrangente tela temática a partir uma horda de elementos coadjuvantes que servirão como apoio para contextualização da realidade da qual se pretende falar. Os subsídios acrescentados por estes elementos tornam mais dinâmica e produtiva a história, no entanto, exigem pesquisas mais extensas. Articular tantas informações pode ser bastante difícil, mas sem dúvida, constitui um processo

de produção de conhecimento muito valioso, pois aprofundam os temas a serem discutidos e eventualmente os colocam sob nova perspectiva. Como nas narrativas acerca da vida na Minas mineradora do século XVIII:

Mariana teve um ligeiro instante de hesitação ao ver as salvaguardas que acompanhavam Valentim, com panos na cabeça sob os chapéus, armadas de espingardas e facões, parecendo os bandidos que se escondiam nos valhacoutos do Valongo. Certificou-se de que trazia na bolsa uma pequena pistola (MIRANDA, 2001, p. 45).



Figura 24

Dança do lundu, Rugendas, 1935

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital.



Figura 25

Costumes de São Paulo, Rugendas, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital

À entrada de Ouro Preto, sentinelas armadas surgiram (...) Mariana sentiu um calafrio ao entrar no arraial; o céu e nuvens baixas, raros pontos de fogo, a neblina clareada pelo luar. Ruas subiam e desciam, íngremes, escorregadias, quase todas de terra. Fachadas surgiam na penumbra, algumas casas juntas, outras isoladas por

terrenos, alçadas sobre declives e aclives (...) No alto de uma colina ficava a capela (...) Um magote, chefiado por Valentim, tomou o caminho da Mata, levando mulas e carros de bois (...) Depois de umas semanas não se viam mais tropas ou boiadas partirem de Currais d'El Rei (MIRANDA, 2001, pp. 140; 241).



Figura 26

Habitanes das Minas, Johann Moritz Rugendas, século XIX
Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.
Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital



Figura 27

Tropeiros, Rugendas, 1824

Transporte de ouro e diamantes pela Estrada Real, tendo ao fundo, Caeté.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital

Detalhes tão minuciosos que ultrapassam o contexto meramente descritivo, apontando para construções etnográficas:

Não foi difícil encontrar, entre as datas, a que pertencera a seu pai, às margens do ribeirão do Borba (...) Como possuía doze escravos mineiros, Dom Afonso de Lancastre tivera direito a uma data de vinte

e quatro braças, em quadra, duas para cada escravo possuído. Cercada de bambu, a vegetação abatida, o riacho cortava-lhe a extremidade oeste (...) Um homem tomava conta dos escravos na data ao lado. Alguns mineravam, outros descansavam (...) Era um riacho abundante em ouro (MIRANDA, 2001, p. 203-204).

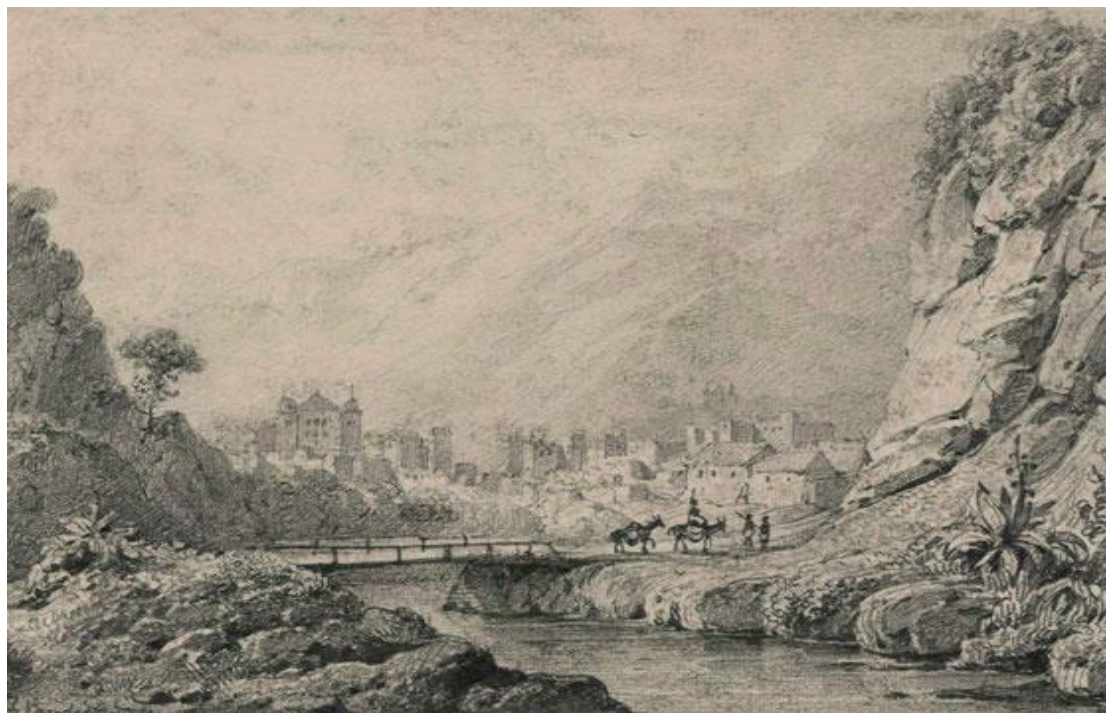


Figura 28

Cidade de Vila Rica, Ferdinand Denis, 1838

Fonte: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/51-a-cidade-no-tempo-dos-vice-reis>

Os deslocamentos efetuados entre imagem e eventos relatados ressignificam a narrativa. A referência artística serve não só como facilitadora para uma composição mais verossímil e objetiva como também para introduzir conceitos e expressar seus significados (JOLY, 2005; METZ, 1980). Esse efeito de saturação pictural ocorre tanto nas descrições de ambiência e embates (da guerra, por exemplo), como na caracterização das suas personagens – sejam elas protagonistas ou não. Ademais, é essa saturação pictural que torna os elementos coadjuvantes que compõem o pano de fundo da história tão

relevantes para o contexto. Junto com o grande fluxo de atores envolvidos, eles constituem o suporte para um grande painel temático da sociedade, contribuindo para pôr em relevo os temas tratados.

O encadeamento de descrições – cuja intenção é, sobretudo, transmitir ao leitor impressões e qualidades – aparece no decorrer de todo o romance. Curtas e precisas, elas permeiam todo o texto – como pequenos enxertos, fragmentos de um plano maior. Expressas sob uma linguagem viva e concisa que lembram pinceladas, evocam imagens de pinturas, esculturas e/ou construções,



formando um eficiente quadro mental. Em determinados momentos, estas descrições compõem *cenários* que se desenvolverão em sequências muito próximas de *frames*, como parte de uma grande tela épica. Podemos ver exemplos deste processo ao longo do texto, como por exemplo, nas descrições das ações de batalha:

Houve um encontro sangrento (...) A praça, no centro de Cachoeira do Campo, transformou-se no campo de uma dura batalha. Com espadas, facas, machados, foices, os paulistas resistiram, numa luta corpo a corpo, pelejando como animais. Dos telhados, índios atiravam suas flechas certeiras nos emboabas (MIRANDA, 2001, p. 262).

De manhã, cadáveres estendiam-se pelo chão (...) em muitos rostos via-se uma expressão de pavor. Poucos tinham escapado. Dezenas de paulistas, muitos deles feridos, foram presos (MIRANDA, 2001, p. 269).

(...) o capão, pequeno mas de mata densa, estava em profundo silêncio (...) Os emboabas faziam reconhecimento o lugar quando dezenas de flechas irromperam do bosque. Muitos caíram no chão, feridos; (...) Bento ordenou que disparassem contra o capão. Os emboabas gastaram munição atirando a esmo. Do outro lado os paulistas poupavam suas balas, mirando em alvos precisos (MIRANDA, 2001, pp. 290).

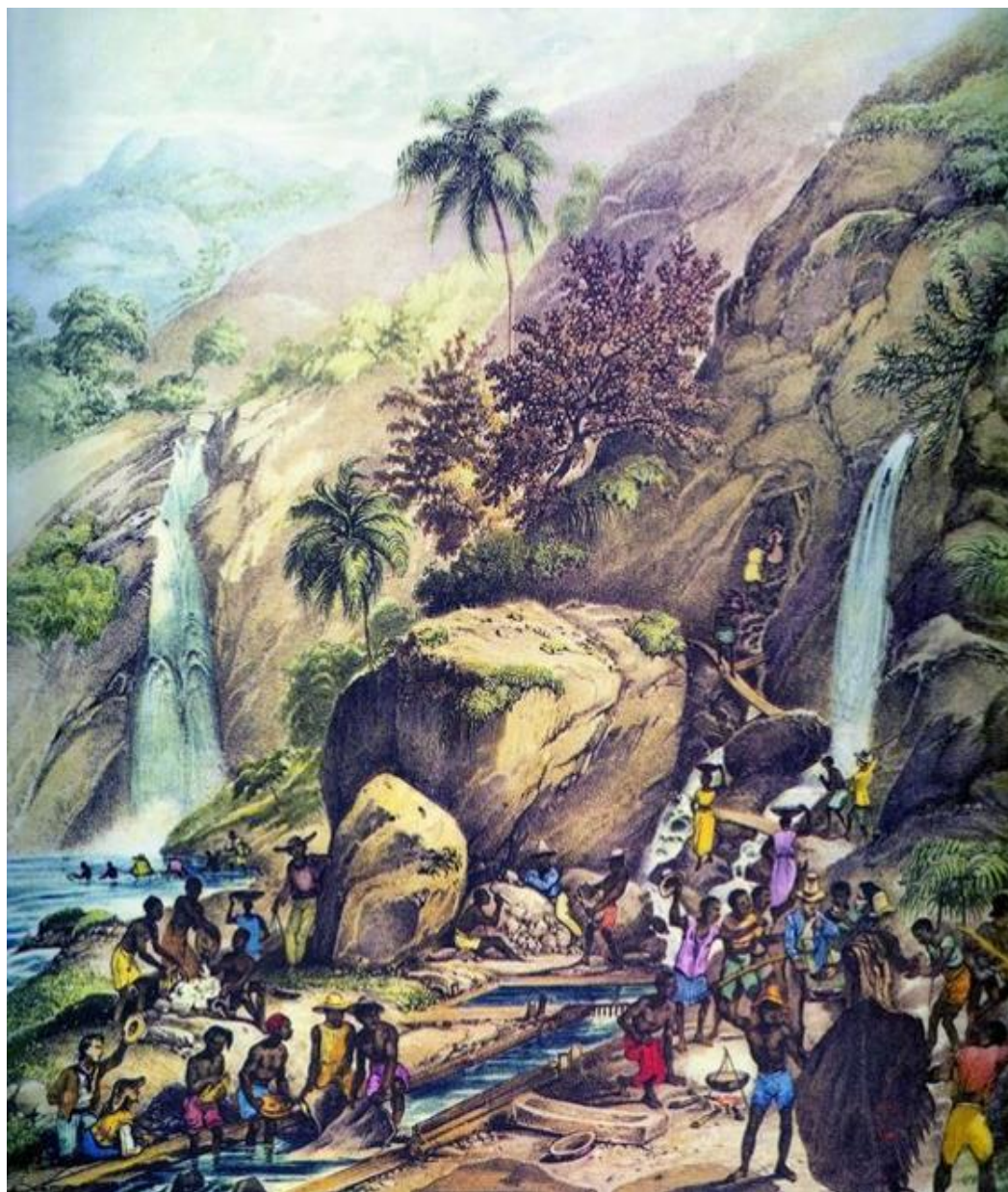


Figura 29

Lavagem do minério de ouro, Rugendas, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.

Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital



Figura 30

Aclamação de Amador Bueno, Oscar Pereira da Silva, 1931.

Fonte: <https://masp.org.br/acervo>



Figura 31

Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes, Oscar Pereira da Silva, 1920

Fonte: <http://enciclopedia.itancultural.org.br/obra65185>

Considerações finais

Em uma transposição de sentidos, essas descrições-narrativas caracterizam iconotextos que evoluem de representações de ordem nitidamente visual para a construção escrita – o texto servindo como parâmetro para a visualização de iconografias. Perpassados por perspectivas ideológicas e referências subjetivas, estes iconotextos compõem uma “relação significante/significante/significado” (LOUVEL, 2006, p. 193), propiciando apreensões multifacetadas e interpretações sugestivas sobre as cenas e, conseqüentemente, a assimilação de enunciados

Neste sentido, a máxima de Duchamp de que “são os olhadores que fazem o quadro” pode ser aplicada à linguagem que se reporta

às iconografias: é o olhar (a compreensão) do leitor que concebe, seleciona e idealiza no texto aquilo que convém, manifestando sua visão de mundo (LEENDARDT, 1994). Independente de qual modelo de imagem se preconiza, o que se põe em jogo é a sua visualidade, que se revela enquanto “projeções da ideologia” e de “tecnologias de dominação” (MITCHELL, 2015, p.186). Será, contudo, através da competência da linguagem (de seus enunciados) que os efeitos da narrativa serão incorporados. A ela cabe a responsabilidade de guiar a capacidade receptiva e associativa do leitor para potenciais imagens sugeridas pela leitura.

Outro fator relevante consiste em termos em **O retrato do rei** uma narrativa construída a partir de cenas (MAINGUENEAU, 2008) –



isto é, de imagens associadas ao domínio público –, tornando o acesso ao texto e às informações por ele apregoadas de fácil reconhecimento e entendimento. Esse uso da linguagem – facilitadora da expressão visual

de ideias –, torna possível e cognoscível a utilização de intermédias as quais atuam de modo a reproduzir, alternar, recompor e (até) reinventar sentidos possíveis.



Figura 32

Os Bandeirantes, Henrique Bernardelli, 1889

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes#/media/File:Henrique_Bernardelli_



A leitura das imagens evocadas importa não somente na sua percepção, mas na possibilidade de expressar ideias. A “reciclagem” artística que o livro apresenta – a apropriação e/ou adaptação de textos, artefatos artísticos e elementos culturais – é trabalhada através de inter (ou trans) medialidades. Tais fenômenos, contudo, não se manifestam de forma contínua, linear, uniforme, sem contaminações, mas estabelecendo relações que negam, afastam, incorporam, fundem, justapõem e pastichizam aquilo que oculta (JUSTINO, 2015). Sua maior colaboração consiste em multiplicar significados, recriando infinitos espaços de interação através do equilíbrio entre sua potência expressiva e a capacidade única e subjetiva de cada indivíduo.

De fato, ao permitir uma nova “forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível” (BORGES, 2010, p. 98), a narrativa se constitui enquanto

uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser

verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, sendo fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular (BORGES, 2010, p. 99).

As transposições dos iconotextos para a literatura, por sua vez, concretizam versões (e interpretações) sobre as descrições, expandindo o leque de expressividade dos significados possíveis. Traduções de uma linguagem para outra, estas transposições são, frequentemente, marcadas por seu “caráter subversivo” (CLÜVER, 2006, p. 08).

Finalmente, **O retrato do rei** constitui um trabalho de escrita no qual, diversas redes discursivas e culturais podem ser pluralizadas (RUTHVEN, 1984) e reconfiguradas. Partindo do pressuposto que metapicturalidade e metaficção historiográfica possam caminhar juntas, o livro constrói uma narrativa que, para além dos critérios subjetivos, apresentam uma perspectiva crítica, levando o leitor a *pensar* – mesmo que sob a forma de lazer.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Eduardo José. **A guerra dos emboabas**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2006.
- BANDEIRA, Júlio; WAGNER, Robert. **Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818**.
- BARONAS, Roberto Leiser; COX, Maria Inês Pagliarini. “Discurso, argumentação e cenografia em ‘iconotextos’”, in: **Bakhtiniana**, São Paulo, Número 9 (1): 4-18, Jan./Jul. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v9n1/02.pdf>. Acesso em: 03 de Jan. de 2020.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BELLUZZO, Ana Maria. “O viajante e a paisagem brasileira”, in: **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 15, nº 25, novembro/2008.
- BORGES, Valdeci Rezende. “História e literatura: algumas considerações”, in: **Revista de Teoria da História**. Ano 1, Número 3, Universidade Federal de Goiás, junho/ 2010. pp. 94-109. Disponível em: https://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO__BORGES.pdf. Acesso em: 27/01/2020.
- BRYSON, Norman. **Visión y pintura: la lógica de la mirada**. Madrid, Alianza, 1991.
- CHILVERS, Ian (org.). **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CLÜVER, Claus. “Inter textus / inter artes / inter media”, in: **Revista Aletria**. Jul/Dez de 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15/01/20.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- DOMINGUES, Joelza Ester. “O retrato do absolutismo monárquico”, in: **Ensinar História**. 25 mar. 2015. Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/o-retrato-do-absolutismo-monarquico/>> Acesso em: 23 de junho de 2018.
- _____. **A obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- _____. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.
-



EKPHRASIS, in: **E-dicionário de termos literários**. 01 jan. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 03/01/2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 23/01/2020.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. “As primeiras imagens do rei”, in: **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n°22, jul/set 2014, artigo 03.

FREIXO, Alessandra Alexandre; SILVA, João Paulo dos Santos. “Diálogos entre imagens e narrativas: construindo mosaicos de natureza em dois contextos socioculturais da Bahia”, in: **38ª Reunião Nacional ANPed**, UFMA, São Luís, MA, 01-05 de outubro de 2017. Disponível em: 38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/.../trabalho_38anped_2017_GT22_276.pdf Acesso em: 12/02/2018.

GENETITE, Gean. **Discurso da narrativa**. Coleção Prática de Leitura. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

GOMES, Leny da Silva. “Ekphrasis: palavra e imagem”, in: **X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação (SEPesq)**, Porto Alegre, Centro Universitário Ritter dos Reis, 24/10/2014. Disponível em: https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos.../454.pdf Acesso em: 05/01/20.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da ekphrasis”, in: **Revista USP**, São Paulo, n° 71, pp. 85-105, setembro/novembro 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554>. Acesso em: 20/01/20.

HIPOTIPOSE, in: **E-dicionário de termos literários**. 01 jan. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hipotipose/>. Acesso em: 03/12/2019.
http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/romantismo_na_pintura_brasileira.php. Acesso em: 29 de Jan. 2020.

<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/>. Acesso em: 29 de Nov. 2018.

<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/imagensengenhos.html>. Acesso em: 31 de Dez. 2018.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 03 de Dez. 2018.

<https://masp.org.br/acervo/obra/a-renuncia-de-ser-rei-aclamacao-de-amador-bueno>. Acesso em: 29 de Dez. 2019.



<http://mhn.museus.gov.br/>. Acesso em: 29 de Dez. 2019.

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon105304/icon105304.jpg. Acesso em: 29 de Jan. 2020.

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.pdf. Acesso em: 29 de Dez. 2019.

<https://oglobo.globo.com/rio/obra-de-debret-que-retratou-cotidiano-da-cidade-no-seculo-xix-sera-tema-de-mostra-15404860>. Acesso em: 04 de Jan. 2020.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeirantes#/media/File:Henrique_Bernardelli__Os_Bandeirantes. Acesso em: 01 de Jan. 2020.

<https://www.brasilianaiconografica.art.br/autor/19422/johann-jacob-steinmann>. Acesso em: 29 de Dez. 2019.

<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/>. Acesso em: 29 de Dez. de 2019.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IDEIA. In: **Conceito de ideia**. 20 mar. 2012. Disponível em: <https://conceito.de/ideia>. Acesso em: 03/01/2020.

JANZEN, Henrique Evaldo. “Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM”, in: **Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso**, vol.7, nº.1, pp. 107-124. São Paulo Jan./June 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S217645732012000100007&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 28/01/20.

JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2005.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Intermedialidade/semiótica/tradução Lima Barreto e a intermedialidade como estratégia de leitura. In: *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015, pp. 23-50. Literatura & Interculturalidade Séries. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/x6bh8/pdf/justino-9788578792404.pdf>. Acesso em: 15/01/20. ISBN 978-85-7879-240-4.

KERN, Maria Lúcia Bastos. “Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação”, in: **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, v. XXXI, n. 2, pp. 7-22, dezembro 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana>. Acesso em: 10/01/20.



LEENDARDT, Jacques “Duchamp: crítica da razão visual”, in: **Arte e Pensamento**, 1994. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/duchamp-critica-da-razao-visual/>. Acesso em: 31/12/19.

LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”, in: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

-----, -----, “A ‘descrição pictural’: por uma poética do iconotexto”, in: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%ADvel%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>. Acesso em: 05/01/20.

MAINGUENEAU, Dominique. “Citação e destacabilidade”, in: MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2008.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. Editora Cultrix, 2002.

MÍMESIS, in: *E-dicionário de termos literários*. 20 jun. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>. Acesso em: 03/12/2018.

MIRANDA, Ana. **O Retrato do Rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MITCHELL, William John Thomas “O que as imagens realmente querem?”, in: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NANCY, Jean Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Colección Nómadas, 2006.

NARRATIVA, in: **E-dicionário de termos literários**. 24 de Dez. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 23/01/2020.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PIMENTEL, António Filipe. « Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte », in: **Revista de História da Arte**, nº5, 2008, pp. 132-151.

RETRATO, in: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>. Acesso em: 09/12/2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.pdf. Acesso em: 27/01/2020.

RUTHVEN, K. K. **Feminist literary studies: an introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

SILVA, Vicentonio Regis do Nascimento. “Ficção histórica”, in: **Revista Línguas & Letras**. Unioeste, Vol. 15, N° 29, Segundo Semestre de 2014. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/8688/7865. Acesso em: 23/01/20.

SOUZA, Wender Marcell Leite. **A literatura como diálogo: um percurso histórico do hipertexto**. Disponível em: ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf. Acesso em: 02/01/17.

WHITE, H. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1991, vol. 7, n. 13, p. 21-48. Disponível em: https://www.academia.edu/4043144/TEORIA_LITERARIA_E_ESCRITA_DA_HISTORIA. Acesso em: 04/01/20.

ZAMBERLAN, Lucas da Cunha. “A poética do iconotexto: um entre-lugar para texto e imagem em Pathé-Baby, de António de Alcântara Machado”, in: **Revista Graphos**, Vol. 20 n°. 1, 2018 | UFPB/PPGL. ISSN 1516-1536. Disponível em: www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/41740/20900. Acesso em: 02/01/2020.

ⁱ Mestre em Antropologia Social (UFF) e Estudos Literários (PPLIN/UERJ) e pós-graduada em Estudos Literários (FFP/UERJ).