

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

### NARRATIVA E PINTURA EM EDMUNDO DE OLIVEIRA GAUDÊNCIO: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

Marcelo Medeiros da Silva (UEPB – Campus VI)  
marcelomedeiros\_silva@yahoo.com.br

RESUMO: Neste trabalho, procuraremos mostrar como entre narrativa e pintura se estabelece um diálogo intersemiótico na obra *Em torno de um jarro* (1999), escrita por Edmundo de Oliveira Gaudêncio. Ancorados nos pressupostos da tradução de base intersemiótica, evidenciaremos que a transposição do código escrito/verbal para o pictórico/visual e deste para aquele propicia uma dupla recriação – a do objeto estético e a da infância perdida, arquétipo da felicidade simples –, mediante um processo bastante inventivo que não pode ser analisado pelo viés da dicotomia perda/ganho.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Intersemiótica; Devaneio; Infância.

#### INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, torna-se mais nítida a assertiva segundo a qual se pode afirmar que não há linguagens puras. O que, de fato, existe são linguagens híbridas. Nesse meio em que as linguagens existentes se entrelaçam, interpenetram-se e no qual os códigos comunicacionais, conservando cada um deles as suas especificidades, se mesclam e também se hibridizam, a tradução intersemiótica propõe traduções de um código específico de obras de arte para outro código. Tais traduções, assim como cada código traduzido, possuem uma sintaxe específica cujos elementos são incorporados a um código para que o objeto de arte seja “adaptado” a um suporte diferente. Concebida assim, a tradução é “sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. É, pois, um processo por meio do qual “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (Campos 1967: 22-23). A tradução intersemiótica mostra-se, pois, como algo em cujo bojo “os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela própria característica diferencial, tendem a

se desvincular do original” (Plaza 1987: 30). Como exercício de transposição de uma linguagem a outra, a tradução intersemiótica revela-se um campo de aplicação bastante extenso, que se confunde com outros processos paralelos e que pode ser tomada como “toda espécie de transposição sígnica: aquela que se realiza na simples mudança do meio, aquela que se efetua na transformação de código e aquela entre linguagens” (Menezes s/d: 2).

No caso do presente trabalho, recorreremos à tradução intersemiótica porque a obra que escolhemos como *corpus*, *Em torno de um jarro* (1999), de Edmundo de Oliveira Gaudêncio, por sua própria natureza, é um exemplo de como objetos pertencentes a códigos artísticos distintos, narrativa e pintura, estabelecem entre si um profícuo diálogo cuja palavra-chave é invenção. Conforme mostraremos mais adiante, na obra escrita por Edmundo Gaudêncio, o que norteou a criação dela foi a imagem visual de um jarro, reativada pela memória do narrador, a qual é transposta para o código verbal e, depois, retorna ao código visual, em um processo em que, ao invés da confluência de linguagem, ocorre o processo de tradução do visual para o verbal e do verbal para o visual. Procuraremos, então, evidenciar como no conto de Edmundo Gaudêncio por meio do processo de interação e adaptação entre linguagens, ao invés de perdas e ganhos, o objeto de arte é recriado, e a tradução intersemiótica mostra-se uma prática crítico-criativa, um trânsito entre sistemas semióticos, um diálogo constante entre diferentes mídias, códigos e linguagens, despontando, em um momento em que as contaminações de linguagens estão na ordem do dia, como um recurso de renovação, atualização e recriação artística.

#### **O VERB(AL) SE FEZ IMAGEM, E A IMAGEM ERA O VERB(AL): A VERBO-VISUALIZAÇÃO DA INFÂNCIA**

No processo de transposição da imagem de um jarro (desencadeado da rememoração infantil por parte do narrador da obra em estudo) do código verbal para o código visual, a descrição exerce, no conto *Em torno de um jarro* (1999), um papel fundamental. Mediante o recurso à descrição, o narrador vai apresentando os elementos que compõem a imagem visual encontrada no final da narrativa. Os pequenos fragmentos verbais descritivos permitem ao narrador envolver o leitor para que este, a partir do que é construído na tessitura da obra, crie a imagem mental do jarro que é um elemento estruturante do texto gaudenciano. Antes de prosseguirmos, é preciso estabelecermos, na esteira de Oliveira (1999), que imagem ou visualidade se refere tanto à imagem produzida pela linguagem verbal, isto é, descrição de imagens pelas palavras, quanto à imagem que apresenta a figura do objeto poético. Esta, aqui, chamaremos de imagem visual ou pictórica; aquela, de imagem verbal, para que, desse modo, possamos evitar certos equívocos. Convém, ainda, ressaltarmos que estamos tomando a descrição, na esteira de Santaella (2001), como um processo em que se traduzem para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações. Essa apreensão se dá por meio dos sentidos; termo este entendido, aqui, de forma ampla, incluindo desde a visão, a audição, o tato, o

paladar, o olfato até a imaginação. Nessa perspectiva, “a descrição se define como um processo de tradução das apreensões sensoriais para a linguagem verbal”, presumindo percepção, atenção e observação, “tanto a observação que se volta para fora, quanto a observação abstrativa, voltada para dentro da imaginação” (Santaella 2001: 295).

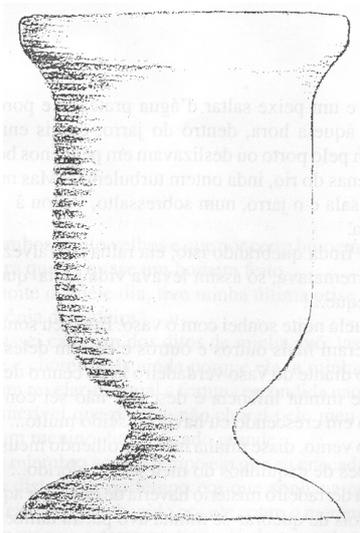
Voltando à obra em análise, percebemos que o narrador-personagem conta-nos a sua história ou, mais precisamente, a história de um jarro que ele possuía na infância:

era uma vez, também um jarro grande [...] pintado com um rio, uma ponte, os dois lados duma cidade, dividida pelo rio. Do lado esquerdo de quem olhava para o jarro, um prédio antigo, um ancoradouro. Do lado direito, torreões, dois barcos, chaminés, a torre duma velha igreja.

Algumas casas.

Um céu quase que de chuva (Gaudêncio 1999: 09).

Por meio da palavra, é-nos mostrado o jarro, evidenciam-se os detalhes existentes, os quais serão descritos no decorrer da narrativa à medida que também, ao narrar a sua história, o narrador vai envolvendo o leitor com a linguagem verbal para que este possa criar a imagem mental daquele objeto mnemônico que é o jarro. Entretanto, se por meio das palavras, a gravura do jarro, ainda que não se apresente verbalmente descrita de forma completa, aparece à nossa frente, depois que ela nos é apresentada, surge, como uma equivalente dela, uma imagem pictórica despida de qualquer colorido. Ei-la:



Nesta figura há o jogo entre o preto que lhe dá o contorno e o branco que lhe preenche a forma. Branco e preto amalgamados na tentativa de preencher os vazios

deixados pela memória. É, pois, da associação entre os vocábulos e a figura que depende a organicidade da obra em epígrafe. Tal associação tem um único objetivo: desenhar a figura daquilo que representa e, para isso, “o elemento visual funciona como significante complementar, contribuindo como uma voz a mais na polifonia do conjunto” (Ramos 1974: 69).

Como o jarro é a captação de um instante que se basta, mostra-se e ainda revela uma visão particular da infância, o narrador procura, a partir do jogo entre passado e presente, esboçar o referido objeto e, por conseguinte, reconstruir a sua infância. Neste processo de memorização de uma infância perdida, o texto verbal surge como a única possibilidade de que dispõe o narrador para poder, através da imaginação, novamente navegar pelos meandros do jarro, símbolo de um passado que só existe, agora, como evento pretérito.

O processo de tradução/reconstrução do jarro dá-se *a priori* através da utilização de signos verbais. Para o pai do narrador, o jarro era uma reprodução de uma obra de arte e por isso era de mau gosto. Para a avó do narrador, porém, ele pertencera a um feiticeiro que havia prendido ali a luz com pinceladas. Para o narrador, “Pra quem não o olhasse com um par de olhos infantis, o jarro era apenas louça e tinta com algumas rachaduras e alguns trincados a mais” (Gaudêncio 1999: 10). Depois que esses fragmentos verbais são apresentados, aparece à nossa frente a figura de um jarro, despida de qualquer colorido, o que acentua o caráter sugestivo das imagens verbais, as quais aspiram à visualidade que, por sua vez, se concretiza em um esboço pictórico do próprio jarro.

No entanto, como se a imagem quase visível e como se a descrição oferecida pelos fragmentos verbais, presentes no início da narrativa, não fossem suficientes para permitir ao leitor criar uma imagem mental do jarro, aparece uma pergunta: Que é um jarro? Enquanto o narrador prossegue a narrativa, o desenho em preto e branco do jarro acompanha a história, mas, ao invés de novas perguntas, surgem abaixo dele respostas para aquela indagação. Desse modo, ficamos sabendo que um jarro é “a forma que ele tem. Azul, arredondado, amarronado, é a palavra que o diz: Jarro” (Gaudêncio 1999: 14), que é também “um vazio cercado de porcelana” (Gaudêncio 1999: 17), podendo ser também “argila, fogo, suor e pronto: eis um jarro” (Gaudêncio 1999: 20) ou ser ainda aquilo “que divide, quebradiço, a luz do lado de fora, do lado escuro de dentro do jarro” (Gaudêncio 1999: 23) ou “uma vasilha, um recipiente, uma cavidade, um oco em cujo interior a primavera oculta-se numa semente” (Gaudêncio 1999: 26). No entanto, “um jarro é mais que um jarro, e muito mais quando se quebra” (Gaudêncio 1999: 29).

Ao lado dessas definições, ao contar a história, o narrador procura, utilizando-se da descrição, apresentar-nos um retrato verbal do jarro. Para isto, ele nos assegura que sua avó o ensinara mergulhar a alma dentro da pintura e lá entrar, passear pelas ruas de lá, ver chover e sentir que as águas do rio transbordavam pelo canto do seu olho. Ademais, ele era capaz de caminhar “pela pontezinha que unia os dois lados da cidade, [correr] pelo ancoradouro, [banhar-se] no rio de porcelana do jarro de [sua] infância” (Gaudêncio 1999: 13). Retomando-se o que já dissemos em linhas anterior-

res, a partir de fragmentos verbais juntamente com a repetição do desenho em preto e branco, o narrador vai traduzindo, paulatinamente, do verbal para o pictórico, a imagem do próprio jarro. Quando este está quase completamente traduzido, o narrador apresenta-nos a fusão do verbal (as palavras) com o pictórico, fusão essa que culmina com a (re)construção do próprio jarro em uma única imagem. Ei-la:



A partir da figura acima, não há mais sugestão do que o jarro seria. Este se encontra pintado por inteiro. O jarro, agora, é. Vejamos a reprodução da tela intitulada Vista de Delf, de Johannes Vermeer (1632-1675):



Na *Vista de Delft* (1958), encontramos a descrição da cidade de Delft, cuja iluminação natural é captada pelo artista. Ao pintar o céu da cidade holandesa, Vermeer reuniu características climáticas do país, cujo sol e nuvens claras são surpreendidos por nuvens mais escuras. As casas, as torres e os telhados recebem, ao fundo, uma maior incidência da luz solar. A *Vista de Delft* é, consoante os críticos de arte, um amálgama de efeitos perspectivísticos, cromáticos, tonais e de luz, o que lhe deu um lugar cativo dentro da pintura europeia. É, portanto, essa paisagem que, a partir de fragmentos verbais, juntamente com o esboço do jarro em preto e em branco, o narrador gaudenciano procura construir mediante os fragmentos da memória. Nessa empresa, ele vai convidar o leitor para que, através do discurso verbal, auxiliado pela presença de imagens pictóricas, ambos, narrador e leitor, passem pelo jarro e descubram cada elemento existente na tela *Vista de Delft*, agindo da mesma forma como sua avó agia. Assim, o leitor pode seguir as pegadas do narrador pelas ruas da pintura e deixar, se chover lá dentro da pintura, escorrer pelo canto do seu olho as águas do rio que transbordava; ver “alguma estrela cadente cortando o escuro do céu e [ouvir] perfeitamente, certas noites, o silvo da ventania, o coaxar triste dos sapos [...]” (Gaudêncio 1999: 13). Ou, ainda, sentir, em certa ocasião, o cheiro de pão caseiro que era assado nas casinhas, sentir “o aroma de fogo à lenha atizado com casca seca de laranja-cravo” e não ter certeza se tal aroma vem de dentro do jarro mesmo, porque o leitor, assim como o narrador, ficará confuso, “sem conseguir distinguir qual a realidade verdadeira, se a do sonho ou se aquela mais pobre dos que a ele não se atrevem [...]” (Gaudêncio 1999: 15). E, se for domingo, o leitor poderá ver casais enamorados que passeiam pelo porto ou que deslizam “em pequenos botes pelas águas do rio, ainda ontem serenas” (Gaudêncio 1999: 24).

A reflexão estética sobre a correspondência entre formal e visual não conseguiu negar ou reafirmar essa aproximação, mas, enquanto não se chega a um consenso, a produção estética, avessa a essa falta de resultados convincentes, põe em prática e intercambia “em suas linguagens procedimentos estéticos criativos que evidenciavam não só um diálogo intercódigos, como fundiam a criação plástico-poética” (Oliveira, 1999: 12). No caso da obra *Em torno de um jarro*, houve a fusão plástico-verbal, em um processo em que se procurou traduzir o objeto estético (o jarro), representado por signos verbais, criando-se, de acordo com Plaza (1987), um trânsito de meios, no qual se passou do texto verbal para o pictórico. A tradução intersemiótica, na obra em epígrafe, processou-se em três etapas. Na primeira, o jarro foi descrito verbalmente. Na segunda, foi apresentado um esboço (imagem visual). Na terceira, ele aparece pintado por inteiro. Nessa última etapa, surge, como equivalente à tela construída por vocábulos verbais e apresentada no início da narrativa, a *Vista de Delft*, que se nos apresenta sob a forma plástico-visual, em um processo em que se procurou fazer com que o texto não fosse acompanhado simplesmente por uma imagem, mas que o texto e a imagem estivessem, a todo tempo, indissociáveis. Em outras palavras, a *Vista de Delft* motivou a pintura do jarro que motivou a lembrança de rememoração à infância, que, por sua vez, motivou uma infância, em um diálogo constante com o passado.

Nesse percurso, o narrador cria, através da palavra e da lembrança da tela Vista de Delf, uma imagem literária da infância, associando esta à figura de um jarro, do qual a Vista de Delf fazia parte, em um processo em que tanto a infância quanto o jarro são reconstruídos a partir das imagens congeladas na “retina” da mente. Os pedaços do jarro – lembremos que o jarro quebrou-se: “Foi o vento, disse minha mãe, recolhendo meus segredos nos milhões de caquinhos do meu jarro colorido...” (Gaudêncio 1999: 24) — e da infância são reatados pelos fios da memória, embora esta, como assinala Bachelard (2001a), seja um campo de ruínas, um amontoado de recordações e, por isso, esteja toda ela por ser reimaginada. Porém, ao reimaginá-la, podemos reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária. Reatar essa fase da vida e reconstruir os objetos que a representam só são possíveis se entrarmos em devaneio.

Abramos, aqui, um parêntese para explicarmos em que sentido tomamos a palavra *devaneio*. Estamos tratando-a como uma palavra-chave que nos mostra como a imaginação instaura um novo ser e que permite ao homem penetrar nas coisas. Ao procedermos assim, não tomamos o devaneio como sinônimo de sonho, fantasia, quimera, mas como algo por meio do qual o homem pode imaginar, mergulhar, ir ao profundo das coisas ou criar novas imagens (Barbosa 1993). Só nesse sentido é que podemos entender o porquê de a personagem gaudenciana penetrar na pintura do jarro e “[caminhar] pela pontezinha que unia os dois lados da cidade, [correr] pelo ancoradouro, [banhar-se] no rio de porcelana do jarro de minha infância” (Gaudêncio 1999: 13). Ou seja, o devaneio possibilita à personagem “mergulhar minha alma dentro dela [da pintura do jarro], imaginando que era capaz de entrar lá dentro da paisagem” (Gaudêncio 1999: 10). Todavia, entrar em devaneio é estar só e, quando estamos na solidão, caminhamos para longe do presente e buscamos reviver os tempos da primeira vida. No texto gaudenciano, o narrador-personagem está sozinho. Morreram-lhe o pai, a mãe e a avó; e o jarro, seu objeto de desejo, não mais existe. Encontra-se quebrado. Para amenizar essa solidão, surge o rosto de uma criança que é o próprio narrador quando jovem e que emerge, agora, como símbolo de uma época solitária, mas feliz. Época essa que nos aparece sob a forma de imagens, as quais são, para nós, manifestações da infância permanente e fazem com que essa infância se nos revele como psicologicamente bela. Diante disso, o que faz o narrador? Ele procura unir as duas pontas da vida. Isto é, a infância, representada pela figura do jarro, é reconstruída, não mais através de uma imagem pictórica, mas através de signos verbais — representação da vida adulta, com os quais o narrador, em menino, não mantinha contato.

De acordo com Bachelard (2001a), existe, habitando em nós, uma infância potencial e, ao reencontrá-la em nossos devaneios, nós a revivemos em suas possibilidades e sonhamos tudo o que ela poderia ter sido. Para atingirmos as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. Essa idealização, na obra aqui analisada, aparece sob a forma de um jarro, esse um objeto com propriedades mágicas, “pintado por um mago ou feiticeiro que ali havia apreendido a luz com pinceladas” (Gaudêncio 1999: 10), em cujo interior se acha(va) construído um mundo mítico com suas encruzilhadas e atalhos visíveis apenas “para quem tem

olhos de inventar o escondido” (Gaudêncio 1999: 18). O jarro também aparece como a única forma possível para que se possa constituir a poética de uma infância evocada em um devaneio, uma vez que, para que isso ocorra, é preciso dar às lembranças sua atmosfera de imagem. Como assinala Bachelard (2001a), quando, no devaneio, nos lembramos do passado, ele nos aparece designado como valor de imagem, a qual, nos devaneios da criança, prevalece acima de tudo, visto que só depois é que as experiências vêm. No texto gaudenciano, o processo de contemplação do jarro é um rito por que tem de passar a personagem a fim de que ela possa adquirir experiência para que descubra quem ela é, de onde veio, para onde irá.

Embora o narrador termine a narrativa dizendo que não descobriu as respostas para tais perguntas, ele, apesar de não enxergar “o tempo escorrendo sereno dentro da porcelana do vaso” (Gaudêncio 1999: 19), apesar de não saber “como que de crescendo em crescendo eu havia crescido muito...”, adquiriu experiência para suportar a perda do jarro diante da qual “Por incrível que pareça, não chorei pelo meu jarro: não era mais um menino, havia ficado grande” (Gaudêncio 1999: 24-25); a perda da avó e dos pais; e, sobretudo, para seguir tentando descobrir tais respostas, em um processo cíclico em que, nas palavras de Bachelard (2001a), uma espécie de nostalgia da nostalgia arrasta o narrador para os devaneios da infância que têm, na casa-natal perdida, destruída, demolida, sua morada principal.

A casa é uma das imagens de refúgio, responsável pela remodelação do homem e por ajudar-nos a dizer que seremos um habitante do mundo, apesar do mundo. Ela é, sobretudo, o emblema interior da fantasia humana, o nosso canto no mundo e, assim, para a imaginação, é uma solidão, mas, também, um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser – a imobilidade. No texto gaudenciano, a sala é o local seguro, próximo da imobilidade, onde o narrador, em criança, ficava agachado diante do jarro de louça colorido que ficava “sobre o centro do meio da sala de lá da casa de minha infância” (Gaudêncio 1999: 16). A sala é, portanto, esse canto onde a personagem se encontrava só. Como salienta Bachelard (2000), quando nos encontramos nesse canto, não falamos a nós mesmos, e, se nos lembramos dele, havia um silêncio, um silêncio de pensamentos. Noutros termos, agora de acordo com Steiner (1988), há atividades de espírito que são enraizadas no silêncio. E, uma vez que a sala não pode transmitir adequadamente a forma e a mentalidade do silêncio, torna-se difícil falar de tais atividades. No texto de Edmundo Gaudêncio, a personagem prefere calar-se e apenas observar/contemplar horas a fio o jarro. Ao proceder assim, ela entra em um processo contemplativo e, por isso, abandona a linguagem, silenciando-se. Podemos dizer que há o abandono da palavra pela imagem pictórica, diríamos até que se abandona a palavra por aquilo que se apresenta como imagem visual e que é o próprio jarro, em um processo em que a voz humana, ao invés de liberar-se, se interioriza. Esse silenciamento, aos olhos de alguns, se apresenta como negativo, uma vez que, chegando à vida adulta, a criança – no nosso caso, a personagem da obra analisada – não consegue se comunicar e busca respostas para as perguntas que ela não fez, o que não deixa de ter um fundo de verdade se, recorrendo à obra em análise, levamos em consideração que, ao término da narrativa, o narrador diz:

Quanto a quem sou? De onde vim? Para onde vou [não custa lembrarmos, para melhor corroborar o que foi dito no parágrafo acima, que essas perguntas foram feitas, não pelo narrador, mas por sua avó], até hoje não descobri suas respostas... mas sigo, sim, sigo tentando, até o dia, nada se perde de tudo, nada se perde para sempre, em que seremos outra vez juntos, eu, meu pai, minha mãe, minha avó, aquele jarro...” (Gaudêncio 1999: 27)

Entretanto, para Bachelard (2000), esse silenciamento, esse isolamento, antes de ser negativo, é positivo, pois, segundo ele, toda a criança que possuiu suas solidões é feliz. O tédio sem causa, o tédio puro, é, de acordo com o filósofo francês, saudável para a criança. Esse silenciamento, acompanhado do consequente isolamento do sujeito, é decorrente da observação/contemplação do jarro cujas dimensões, ao serem percebidas pelo narrador, seja pelo olhar, seja por intermédio de uma fita métrica, permitem a ele que descubra o tesouro existente dentro do jarro – a descoberta de si mesmo:

Em meu sonho, dentro do jarro, eram mais outros e em um deles eu me vi acororado diante do vaso verdadeiro lá do centro de lá da sala de minha infância e descobri não sei como que de crescendo em crescendo eu havia crescido muito...[...] Por incrível que pareça, não chorei pelo meu jarro: não era mais menino, havia ficado grande. [...] Hoje sei que meu jarro não se desencantou quando quebrou-se. Eu é que dele me desencantei por ter crescido.” (Gaudêncio 1999: 24-26)

No processo em que o narrador-personagem se desencantou do jarro, este figura como um exemplo do belo sólido diante do qual o narrador não se contenta com o toque e, por isso, deseja entrar nele. Isso acontece porque o sonhador, quando está diante do fosso da massa de porcelana, de imediato, tem a “impressão de uma criação viva da qual gostaria de participar” (Bachelard 2001b: 71) O jarro, portanto, ativa valores profundos, possui um fundo onírico sobre o qual o passado pessoal coloca cores particulares e desperta, na alma do narrador, a lembrança da mais remota infância. Esta, por sua vez, aparece ao narrador como “um arquétipo da felicidade simples” e é possuidora de uma determinada beleza. “Essa beleza está em nós, no fundo de nossa memória. Ela é beleza de um impulso que nos reanima, que põe em nós o dinamismo de uma beleza de vida” (Bachelard 2001a: 95). Ao contemplarmos tal beleza (ou qualquer outra grande beleza), entramos no “declive das lembranças” e, insensivelmente, “somos conduzidos para devaneios antigos, de repente tão antigos que já nem pensamos em datá-los” (Bachelard 2001a: 96). No texto de Edmundo Gaudêncio, ao contemplar a sua infância, o narrador é conduzido a um devaneio tão antigo que não consegue (ou não quis) datá-lo, preferindo iniciar a ação de sua (própria) história, cercanda-a com a atemporalidade de um “era uma vez”.

Quando meditamos sobre a criança que fomos, “para além de toda história de família, após haver ultrapassado a zona das pessoas, após haver dispersado todas as miragens da nostalgia, atingimos uma infância anônima, puro foco de vida, vida pri-

meira, vida humana primeira. E essa vida está em nós – sublinhemo-lo ainda uma vez –, permanece em nós” (Bachelard 2001: 120). E o texto de Edmundo Gaudêncio deixa-nos com a impressão de que a todos nós acontece, pelo menos uma vez na vida, (re) pensar sobre a infância, buscar, através dos microfilmes da memória, lá no passado rememorado, explicações que venham nos auxiliar na compreensão do que somos hoje e, quem sabe, do que seremos amanhã. Nessa empresa, Edmundo Gaudêncio realiza um verdadeiro passeio por uma geografia sentimental da sua infância. Aqui, dissemos que o autor passeia pela infância dele, embora em nenhum momento, em sua obra, objeto de análise deste trabalho, ele deixa isso explicitamente. Para evitar, portanto, objeções, citamos Hellens:

A infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprido o seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais vivo dos tesouros, e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... Ai de quem não pode se lembrar de sua infância, reabsorvê-la em si mesmo, como um corpo, um sangue novo no sangue velho: está morto desde que ela o deixou. (Bachelard 2001a: 130)

Ao procedermos assim, não queremos, necessariamente, acentuar o caráter autobiográfico da obra em análise, mas mostrar que nós, leitores, só poderemos fazer o percurso que o narrador-personagem gaudenciano fez se levarmos em consideração o valor simbólico atribuído ao jarro. Só assim, enxergaremos que, nesta obra, temos, entre o que vemos e muito mais entre o que nos olha, um homem que, diante de si, procura refletir sobre a sua (e por que não nossa?) condição humana, lançando um olhar sobre o passado.

Lembremos que toda narrativa traz em si, de alguma forma, um impulso melancólico. Ao mesmo tempo em que atualiza eventos do passado, a narrativa reafirma o seu caráter por definição passado, ou seja, que passou, morreu, deixou de existir (Lages, 2002). Entretanto, para a personagem gaudenciana, “nada tem fim ou começo: tudo é continuar-se eternamente” (Gaudêncio 1999: 22). Nesse continuar-se eternamente, o jarro adquire funcionalidade e atua como um objeto concreto, embora não mais exista fisicamente, que é uma ponte mnemônica que liga o presente e o passado. Podemos dizer que tal jarro é a metáfora da identidade perdida que o narrador procura (re)encontrar em uma busca incessante pela origem.

Podemos dizer que a eterna busca de uma infância que é “restaurada” converge, semanticamente (se pensarmos em processo), para o ato tradutório (da tradução intersemiótica): assim como o narrador processa essa busca de uma infância em um ir-e-vir contínuo, o ato tradutório, que representa, na obra em análise, esse ir-e-vir do narrador (ou através dessa tradução percebemos esse fluir ininterrupto), dá-se ou constitui-se a partir de um ir-e-vir “técnico”, isto é, o narrador da obra em pauta refaz ou rememora um objeto antigo – o jarro – e o traz à luz a partir de uma descrição verbal que é conduzida à construção física desse objeto descrito que retorna à forma de linguagem, locus de onde partiu, configurando-se, assim, esse processo em uma espécie de “eterno retorno”.

## OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. 2000. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

———. 2001a. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.

———. 2001b. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BARBOSA, Elyana. 1999. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador: Editora da Universidade da Bahia.

CAMPOS, Haroldo de. 1967. Da tradução como criação e como crítica. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Vozes. 21-28.

GAUDÊNCIO, Edmundo de Oliveira. 1999. *Em torno de um Jarro*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

LAGES, Susana Kampff. 2002. *Walter Benjamin – tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP.

MENEZES, Philadelpho. s.d. *A tradução intersemiótica na fronteira das linguagens*. São Paulo: mimeo. 1-10.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. 1999. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UESP.

PLAZA, Júlia. 1987. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

RAMOS, Maria Luíza. 1974. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense.

STEINER, George. 1988. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTAELLA, Lucia. 2001. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras.

## NARRATIVE AND PAINTING IN EDMUNDO DE OLIVEIRA GAUDÊNCIO: INTERSEMIOTIC DIALOGUES

ABSTRACT: The aim of this work is to show how an intersemiotic dialogue between narrative and painting is constituted in the book *Em torno de um jarro* (1999), written by Edmundo de Oliveira Gaudêncio. Based on the intersemiotic assumptions on translation, this work provides evidences of that the incorporation of the written/verbal code to the pictorial/ visual one, and also the inverse process provides a double recreation – the one of the aesthetic object and the lost childhood, an archetype of simple happiness – through such an inventive process that it cannot be analyzed by the concept of the loss/gain dichotomy.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; Dream; Childhood.

Recebido em 29 de junho de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.