

# INTRODUÇÃO

## *Navegar por entre textos e imagens: confluências, hiatos, tensões*

*Carlos F. Clamote Carreto*

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)

*Luís Martins*

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH)

*A obstinação que impele as ondas até à costa acaba por vencer: de facto, as ondas cresceram enormemente. Será o vento que está a mudar? Que desgraça seria se a imagem que o senhor Palomar conseguiu minuciosamente construir se baralhasse e se quebrasse e se dispersasse. Só se conseguir lembrar-se do conjunto de todos os aspectos é que poderá iniciar a segunda fase da operação: estender este conhecimento ao universo inteiro.*

Italo Calvino, *Palomar* (1987: 15).

## **Circunavegações**

Reunimos neste terceiro volume dos *Imaginários do mar* um conjunto diverso de colaborações que têm por traço comum o mar como sujeito de muitas máscaras: a da palavra e das descrições que possuem impacto visual; a do desenho, da fotografia e da pintura, da ilustração no âmbito da ciência e do romance, da literatura infantojuvenil e do cinema; e a dos espaços de expressão e que se manifestam em pleno mar, na beira-água ou em terra, ou dos espaços alegóricos e que

ocorrem no teatro e na performance, num suporte de papel ou digital, onde se traçam as formas, cores e texturas de uma embarcação ou de um edifício que evoca e comunica informação sobre elementos marinhos.

Os dois tipos de exercício a que damos voz – académico e disciplinar, ou ensaístico e de pendor mais livre –, resultaram numa cartografia de artigos-temas que nos surgem, cada um, igualmente distante de todos os outros, e ainda assim podemos descobri-los numa vizinhança próxima.

*Escrever e pintar*, dois verbos que, nas línguas românicas, têm origens etimológicas diversas, eram ações expressas, em grego antigo, por uma mesma forma, *graphein*, o que parece sugerir a indissolúvel aliança (psíquica, motora, simbólica e cultural) entre o movimento da mão que escreve e o da mão que desenha figuras. É desta comunhão entre duas formas singulares de modelizar o real de que nos fala também Horácio na sua *Ars poética* (ou *Epistola ad Pisones*) através do célebre hemistíquio *Ut pictura poesis* (v. 361) que a tradição ocidental acabará por erguer em emblema da dinâmica ecrástica em que a pintura surge como modelo mimético da ou para a poesia. (In)feliz contrassenso, na verdade. Com efeito, no seu contexto original, a comparação não visa tanto destacar a superioridade de uma arte sobre a outra, mas antes uma afinidade profunda no modo como nos posicionamos criticamente perante a obra, a nossa leitura dependendo da distância adotada que nos leva a estarmos mais atentos aos detalhes ou, pelo contrário, à harmonia do conjunto<sup>1</sup>.

A esta afinidade imemorial entre poesia e pintura, junta-se uma segunda, particularmente interessante no âmbito do tema escolhido para este terceiro volume: a singular correlação entre essa “secreta vida das imagens” (Al Berto, 1991), simultaneamente acentuada e descultada pela transposição semiótica que acompanha o movimento ecrástico, e imaginários do mar. Vem-nos à memória a descrição pormenorizada do escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Ilíada* de Homero, uma

---

<sup>1</sup> “Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;/ haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit” (v. 361-365) [“Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agrada” (Horácio, *Ars poética*, ed. bilingue com tradução e notas de M. R. Rosado Fernandes).

autêntica “maravilha da metalurgia e da poética” (Lourenço, 2013), forjada por Hefesto, o deus ambidestro, artífice sublime, que dá forma e sentido à matéria bruta retirada das entranhas da terra. Nele cinzelou o filho de Zeus e de Hera, “muitas imagens com perícia excepcional” (v. 482) que fazem do escudo um verdadeiro microcosmo do universo no seu todo circunscrito, a montante e jusante da descrição pelo elemento aquático, como se a água (rios e mares) fosse o elemento verdadeiramente estruturante e agregador desta transformação metalúrgica e poética da matéria:

Nele forjou a terra, o céu e o mar;  
 o sol incansável e a lua cheia;  
 e todas as constelações, grinaldas do céu:  
 as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;  
 e a Ursa, a que chamam Carro,  
 cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon.  
 Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano (v. 483-489).  
 [...]  
 Colocou ainda a grande força do rio Oceano,  
 à volta do último rebordo do escudo bem forjado (v. 607-608).

Em “Comment Wang-Fô fut sauvé”, novela de Marguerite Yourcenar inspirada de um apólogo taoísta que inaugura a coletânea *Nouvelles orientales* de 1938, a relação entre texto, imagem e mar torna-se ainda mais dinâmica e simbiótica. O pintor Wang-Fô representava de forma tão exímia o mundo e as suas paisagens que os seus quadros superavam a realidade. Conferindo-lhe um poder quase demiúrgico, este domínio artístico ameaça a ordem estabelecida, excitando o desejo de vingança do Imperador que projeta mutilar-lhes os olhos e as mãos. Wang-Fô é salvo por um prodígio: começou a pintar o mar e a representação tornou-se realidade. O velho sábio mergulha no quadro e foge numa barca “sur cette mer de jade bleu qu’[il] venait d’inventer”. Face ao poder performativo da pintura, resta aos poetas fazerem-se pintores: pensamos nos *Caligramas* de Guillaume Apollinaire ou na utopia semiótica que perpassa através da poesia visual.

Converter um médium num outro (através da poesia, do cinema, do videojogo, da fotografia, da pintura, da escultura, ilustrações, etc.) envolve sempre delicadas operações transemióticas e cognitivas que interferem com a natureza e o estatuto de cada uma das linguagens numa relação de mútua contaminação e perturbam

incessantemente o jogo hermenêutico confrontado simultaneamente com a indizibilidade/ilegibilidade do texto e a invisibilidade paradoxal e estruturante da imagem. A gramática que rege a complexa relação texto-imagem<sup>2</sup> encontra-se, por conseguinte, sempre marcada por uma “oscilação infinita” (Louvel, 2002), as afinidades históricas que unem os dois *media* (toda a letra começa por ser uma imagem desenhando uma aliança primordial que as letras ornamentadas dos manuscritos medievais não cessam de recordar e de comemorar), dando origem a cumplicidades e relações de complementaridade, mas também a hiatos, rivalidades, tensões e contra-dicções. Recordemos o caso exemplar, mas não menos enigmático, de *Nadja* de André Breton (cuja primeira edição data de 1928) onde a fotografia emerge como um verdadeiro antídoto contra a literatura, como um dos imperativos “anti-literários” que rege a composição desta obra (segundo afirma o próprio autor no “avant-dire” redigido em 1962 para a segunda edição [Breton, 1964: 8]) e, mais precisamente, com a falácia poética e cognitiva patente na descrição narrativa, na narrativa como descrição<sup>3</sup>. Nesta perspetiva, nem mesmo o processo de ilustração (seja numa obra literária, didática, técnico-científica ou de divulgação) se esgota numa mera relação de dependência ou de subordinação da imagem em relação ao texto e muito menos numa simples e redutora translação mimética: de que forma a copresença da imagem e do texto num mesmo suporte gráfico (livro, tela ou ecrã digital) afeta a construção sentido e a configuração do próprio espaço da representação? Que processos (afetivos, cognitivos e motores) desencadeia no ato de leitura? Existem limites para a ilustração de um texto<sup>4</sup>? O que envolve, implica e significa, no caso específico do tema deste terceiro volume, ilustrar o mar?

---

<sup>2</sup> Ver, a este propósito, o excelente e recente ensaio de sistematização teórica de Jean-Marie Klinkenberg (2020).

<sup>3</sup> Vejam-se as afirmações de Breton no primeiro *Manifeste du Surréalisme* de 1924: “Et les descriptions! Rien n’est comparable au néant de celles-ci; ce n’est que superpositions d’images de catalogue” (Breton, André [1985], *Manifestes*, Paris, Gallimard, p. 17.

<sup>4</sup> Problemática dialógica complexa que tem sido explorada, nas suas diversas vertentes, pela revista digital *Textimage* (<https://www.revue-textimage.com>). O número 12, publicado em 2020, é precisamente consagrado ao tema da ilustração ([https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire\\_18illustrer.html](https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html)).

Entre um maior grau distanciamento e de autonomia semióticos e a plena simbiose do iconotexto<sup>5</sup>, este terceiro volume de *Imaginários do mar* procura explorar algumas das infinitas variações da relação texto/imagem com as suas implicações tanto no plano estético e formal como histórico, cultural e hermenêutico.

O exercício em torno da fotografia e da imagem em movimento, por exemplo, está bastante presente e nem sempre confirma uma regra, embora a amostra de participações nestes *Imaginários* tenda a dar-lhe razão: orbitamos pela beira-da-água, como que ecoando a afirmação de Jean Marcel Humbert (2002: 5-7, 10-12), para quem o mar-alto, pelas condições adversas em que se trabalha, seria sentido pelos fotógrafos mais como espaço fechado do que de liberdade. Ana Patrícia Ramos e Edgar Poejo em “Júlio Bernardo, Muitos Mares no Horizonte de Portimão”<sup>6</sup> e Sandra Biscaia em “Arte xávega”, prolongam de algum modo a hipótese, posta por John Berger, da pintura, da fotografia e do desenho, operarem a um nível equivalente às palavras: a imagem é a matéria de um exercício narrativo que tenta perceber o que ela é e sobre o que é, sem a ver nas funções de ilustrar um texto ou de prolongar um comentário escrito. Berger pensou-a porque, imaginamos, as usou como ferramentas de inquirição e pesquisa, e por escrever num estilo ensaístico que era, em simultâneo, nas palavras de Geoff Dyer (2021: 307-312)<sup>7</sup>, menos uma demonstração de saber acumulado que um modo de aquisição de conhecimento e entendimento.

Se os primeiros dirigem um olhar liberto da afeição à listagem empírica no abundante acervo do Centro de Documentação e Arquivo Histórico do Museu de Portimão, Biscaia põe-se no espaço liminar onde pescam as companhias

---

<sup>5</sup> Sobre este conceito, vejam-se os importantes trabalhos de Lilianne Louvel listados na nossa bibliografia final.

<sup>6</sup> No período em que este fotógrafo fotografou e filmou na costa de Portimão, François Kollar (1904-1979) documentou com intenção artística os trabalhos marítimos (1930), Claude Dityvon fez uma reportagem fotográfica dos seus embarques no navio arrastão *Antioche III* (1968), que inspiraram Jean Gaumy (de 1984 a 1998) e Anita Conti a descreverem e fotografarem os quotidianos dos marinheiros a bordo de navios arrastões. Em terra, Jacques de Thézac, fundador dos Abris du Marin, registou a vida familiar dos marinheiros. Ver Legrand, Jérôme (2002 : 8-9).

<sup>7</sup> Menciona também, como autores que se exprimiram através do ensaio no estudo da imagem fotográfica, Susan Sontag, Roland Barthes e Walter Benjamin (Dyer, 2021: 13-16).

da xávega, onde gerações de comunidades – famílias, homens e mulheres, crianças e adolescentes, curiosos e estranhos – vêm lendo e dialogando há séculos com os sinais da natureza, com o estado do mar e as migrações de cardumes, para atravessarem a rebentação em embarcações em formato de meia-lua. E, apesar das diferenças, são evidentes em ambos os artigos a via documental e a indagação sobre o sentido de estar num local e captá-lo repetidamente, lembrando-nos o que David Searcy (2021: 22-23) assinala como tranquila interpelação do fotógrafo à realidade naquele momento e lugar que foram os seus – *Vejam* é assim:

Recolhemos amostras básicas com as nossas câmaras, amostras aleatórias – elas voltam sempre da mesma forma ... Em qualquer fotografia fazemos uma pausa e tentamos alcançá-la – não de modo consciente, é óbvio, mas ainda assim fazemo-lo. E mesmo assim não há um foco único. A superfície de qualquer imagem articula-se a uma intenção e convicção variáveis e apreensíveis, interagindo para estender um pensamento tão simples como *Oh, vejam*<sup>8</sup>.

É ainda a fotografia em “O mar debaixo de nós: um olhar sobre a fotografia subaquática em Portugal”, de Helena Maria de Resende, mas agora sobre o documentário fotográfico e videográfico realizado sob a superfície dos mares e a sua relevância para a produção do saber e em iniciativas institucionais e políticas, incluindo os projetos de patrimonialização na aproximação gradual a uma interligação da terra e do mar. Carlos Eduardo Viana propicia-nos em “Aldeias do Mar” um exercício distinto: articulando testemunhos de pessoas em redor de temas muito diversos – gastronomia, mergulho, museologia, pesca, construção naval e navegação, festa religiosa e práticas festivas profanas – e numa área geográfica delimitada pelos rios Minho e Cávado, a Associação AO NORTE produziu e disponibiliza ligações para visionamento online de pequenos documentários-vídeo.

A navegação em dois artigos e numa alegoria. Em “Embarcações Tradicionais – a Catraia de Esposende (norte de Portugal)”, de Adolfo Silveira Martins e Ivone

---

<sup>8</sup> Em inglês: “We take core samples with our cameras, random samples—they keep coming back the same ... With every photograph you pause with it and reach for it—not consciously, of course, but still you do. And yet there is no point of purchase. Any painted picture’s surface is articulate with variable and graspable intention and conviction interacting to extend a thought as simple as Oh, look.”

Batista Magalhães, o mar ilustra-se através do traçado e das peças e formas que constituem um dos barcos mais característicos das costas do Norte de Portugal, que faz parte de uma tipologia genericamente conhecida por “lança poveira”, cujas dimensões revelam a adaptação a atividades e navegações distintas – as maiores são as do alto e rumam até às áreas mais distantes da costa, as pequenas catraias operam à vista de terra. Um outro artefacto, de enorme fragilidade, tradicionalmente construído com materiais muito diversos recolhidos na vegetação local, é-nos descrito por Maria do Rosário Leitão e Gilmar Furtado em “Jangadas no Mar: discursos sobre Cultura, Arte e Literatura”. Fazem-no em diálogo com textos de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), sobretudo, detalham a sua conceção antiga e atual, os episódios que associam a sua história à da resistência ao sistema escravagista, e de igual modo à inspiração literária e artística (poesia, música e pintura). Um outro artefacto, mas agora uma alegoria da navegação e do mar em terra, é-nos trazido por Larsen Vales através do texto “O mar como elemento de construção – uma *releitura* ao edifício sede do Museu das Pescas” de Moçambique: com um perfil em forma de veleiro e pormenores construtivos que remetem para peças de embarcações, este é um exemplo de como nas questões da interpretação o espaço e o conteúdo podem ser igualmente relevantes.

Num artigo pouco conhecido publicado em dezembro de 1970-janeiro de 1971 na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* e intitulado «Semiologia e urbanismo», Roland Barthes<sup>9</sup> nota que a cidade é sempre um discurso que participa de uma linguagem simbólica, na medida em que é construída, organizada e vivida com o propósito essencial de significar. Neste sentido, conclui que «la ville est un poème [...], mais ce n'est pas un poème classique, un poème bien centré sur un sujet. C'est un poème qui déploie le signifiant» (p. 13). O percurso artístico pelas ruas de Sesimbra a que João da Cruz nos convida, captando os rostos, gestos, olhares, atividades e expressões das gentes indelevelmente ligadas à pesca e ao mar testemunha exemplarmente este processo de constante enriquecimento semântico do espaço urbano enquanto espaço semiótico complexo. Através da *street art*,

---

<sup>9</sup> O artigo resulta de uma conferência proferida a 16 de maio de 1967 no Instituto de História da Arquitetura de Nápoles.

arte frágil, efêmera e transitória por natureza e vocação, João da Cruz esteticiza objetos funcionais e geralmente poucos elegantes que marcam a geografia das cidades (as caixas elétricas, nomeadamente) e capta, através de um gráfico sóbrio e contrastante, as memórias fugidias de vivências, práticas (como a arte xávega) e convivialidades que prestam homenagem aos marítimos locais ao mesmo tempo que transformam as ruas de Sesimbra numa vasta e expansiva tela e a vila numa galeria e num texto que se oferece à leitura e à decifração.

A grande travessia oceânica, ou a pequena travessia perto da costa, surgem-nos em três textos. Florizel Júnior e Francisca Miller escrevem em “Cronistas, viajantes e ‘o outro’ na formação do conhecimento científico...” sobre o modo como os europeus interiorizaram e representaram uma alteridade cultural traduzindo-na na perspectiva da etnobiologia e da etnozologia, da religião e da linguística. A obra de Ferreira de Castro, *Emigrantes*, está presente através do artigo de Ricardo António Alves, que a coloca em diálogo com a intenção criadora dos artistas que desenharam as suas capas em sucessivas edições<sup>10</sup>. Pequeno, mas generoso, é o oceano desta rendeira de que fala Teresa Perdigão em “O mar de Peniche na obra de Ida Guilherme”: uma malha de versos e rimas, desenhos e fios com que tece as rendas de bilros e transpõe para tão diferentes matérias a experiência de percorrer as águas em torno do Arquipélago da Berlenga, Estelas e Farilhões.

Carlos Augusto Ribeiro mostra-nos em “Modos de viver o mar” a antiga percepção de medos e desastres, alegorias e metáforas de viagens e conquistas em litorais ermos e oceanos longínquos, e como evoluiu para hipóteses infinitas de expressividade com o que designa a “construção plástica do espaço”: onde, por exemplo, a água e a luz têm afinidades, e onde os mares acolhem diásporas humanas muito diversas. A manifestação das emoções e sentimentos é em “Três poemas da obra *Le Navi Insognate/As Naus Insonhadas* de Helena Barbagelata” um despique sensório-arqueológico e um movimento em direção a uma geografia onde os lugares

---

<sup>10</sup> O tema da ilustração das obras literárias de autores portugueses é um manancial que espera mais estudos. Recordamos aqui, numa amostra mínima – sem duplicarmos o inestimável contributo de Ricardo António Alves no que respeita a *Emigrantes* de Ferreira de Castro – alguns artistas e ilustradores cujos nomes têm concorrido para a valorização de obras literárias: Bordalo Pinheiro (pai e filho), Alfredo Roque Gameiro e Raquel Roque Gameiro, João Abel Manta, Paula Rego, Júlio Resende, Victor Palla, Eduardo Teixeira Coelho. Poder-se-á consultar, acerca deste tema, o estudo do arquiteto Alfredo Campos Matos (2001) sobre ilustração e ilustradores na obra de Eça de Queiroz.

povoados do corpo e do planeta se encadeiam e se confrontam em navegações reais e místicas, em errâncias por temporais e desertos. Transpostos para a tela, sugerem uma orografia fraturada e efervescente, que tanto pode representar um mar tempestuoso como um caos de existências informes e rodopiantes.

No artigo de Ana Ramalhete, “ImagiMAR, o mar nos sonhos da infância”, os heróis são Sari e Nweti, as meninas das histórias *Barriga da baleia* e *Nweti e o mar*, que vivem a experiência física e onírica de irem mar adentro e permutarem identidades: lágrimas por água salgada; um balde de água pelo infinito oceânico; o sonho pelo cheiro do mar na almofada; uma sereia que se faz humana; um humano que tem movimentos de sereia; cores e tonalidades por memórias e emoções.

Os oceanos são sulcados em duas experiências e em meios distintos em “Geografia lírica: a viagem marítima transfigurada em *Diário de Bordo*” e em “Espaços e Trajetórias de Salvação em Contagem Decrescente”. No primeiro artigo Paola Resende faz uma aproximação às memórias de Cecília Meireles aquando do cruzeiro que realizou a Portugal em 1934, e que a levaram a fazer do *mar* o país do seu sentir poético. Célia Pinto traz no segundo um estudo sobre a adaptação cinematográfica de um romance, um submarino que se torna uma pequena terra porque é um lugar de salvação, enquanto uma enorme porção do planeta se transforma num espaço inóspito, incerto e desolado.

Reservámos um lugar especial a uma conversa com o biólogo e ilustrador científico Nuno Farinha que, de modo breve, nos remete para a história da impressão com tipos móveis e para a da ilustração científica. Ausente da maioria dos livros científicos nos primeiros anos da imprensa, diz-nos Andrew Pettegree (2011: 276-277)<sup>11</sup>, que realçava o hábito de no século XV se usar as xilogravuras mais para adorno que para instrução, a perceção da utilidade das ilustrações mudaria com o desenvolvimento do mercado de livros académicos no século XVI: tornou-se parte essencial do esquema pedagógico a representação naturalista de plantas, de animais e do corpo humano, planos arquitetónicos e diagramas geométricos dos planetas e das órbitas dos astros. Em meados dos anos 1500 cresceu o número de livros

---

<sup>11</sup> Pettegree sugere mesmo a possibilidade da ilustração ter tornado viáveis edições vernáculas maiores e mais caras, e em várias línguas, por ter entrado em mercados normalmente disponíveis para livros académicos e científicos em latim. Sinal também, argumenta, do “interesse público na ciência da observação, que se espalhou muito além da elite erudita”.

científicos com xilografuras, seguindo-se outras formas de gravação, o que fez com que naturalistas e artesãos começassem a colaborar de um modo que não acontecia com os ilustradores de publicações religiosas. A ilustração constitui uma linguagem “internacional independente da compreensão do texto” e tornou-se imprescindível em certos livros com propósitos científicos – apesar dos preços elevados e que podiam chegar aos três quartos do capital –, ajudando “a inclinar a balança da investigação académica para uma ciência da investigação” e “da observação”, com efeitos na disseminação e “reordenação filosófica do conhecimento”. Frente a frente com a Exposição *Illustrare* (Museu Nacional de História Natural e da Ciência), de que Nuno Farinha é coordenador geral, e co-curador com Ana Bigio, Diana Marques e Pedro Salgado, ouvimos dizer que desenhamos para interpretar melhor, e que vemos com maior acutilância ao ilustrarmos os conhecimentos. Num olhar que compagina a história da ilustração e a do livro, a das técnicas do desenho científico e a das formas de reprodução manual e mecânica das estampas e da cor, diríamos que este diálogo é uma viagem no tempo (do século XV ao XXI) e na geografia do nosso planeta, para descobrirmos como os atuais procedimentos digitais e de impressão 3D são um salto notável nas possibilidades de descodificação e revelação da história do mundo.

## Esboço de sistematização (I). ilustração do texto

Há uma copiosa produção de representações artísticas e literárias a descrever estes lugares intermédios, mutáveis e imprecisos, de onde saem e aonde chegam navios e pessoas, a partir dos quais olhamos as calmarias e as fúrias oceânicas, os salvamentos e os naufrágios.

Integraram a primeira edição de *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo<sup>12</sup>, sessenta desenhos do autor a figurar episódios, paisagens e lendas locais. Ilustram

---

<sup>12</sup> Para os textos de Victor Hugo utilizámos a tradução das *Obras Completas* publicada pela Lello & Irmãos em 1969, onde o título *Les Travailleurs de la Mer* é vertido para o português *Os Homens do Mar* (p. 1052): “É o alto-mar. O fundo quase insondável. Um cachopo absolutamente isolado, qual o rochedo Dôver, atrai e abriga os bichos que carecem do isolamento dos homens. É uma espécie de vasta madrépora submarina. É um labirinto mergulhado. Ali, a uma profundidade a que os mergulhadores dificilmente

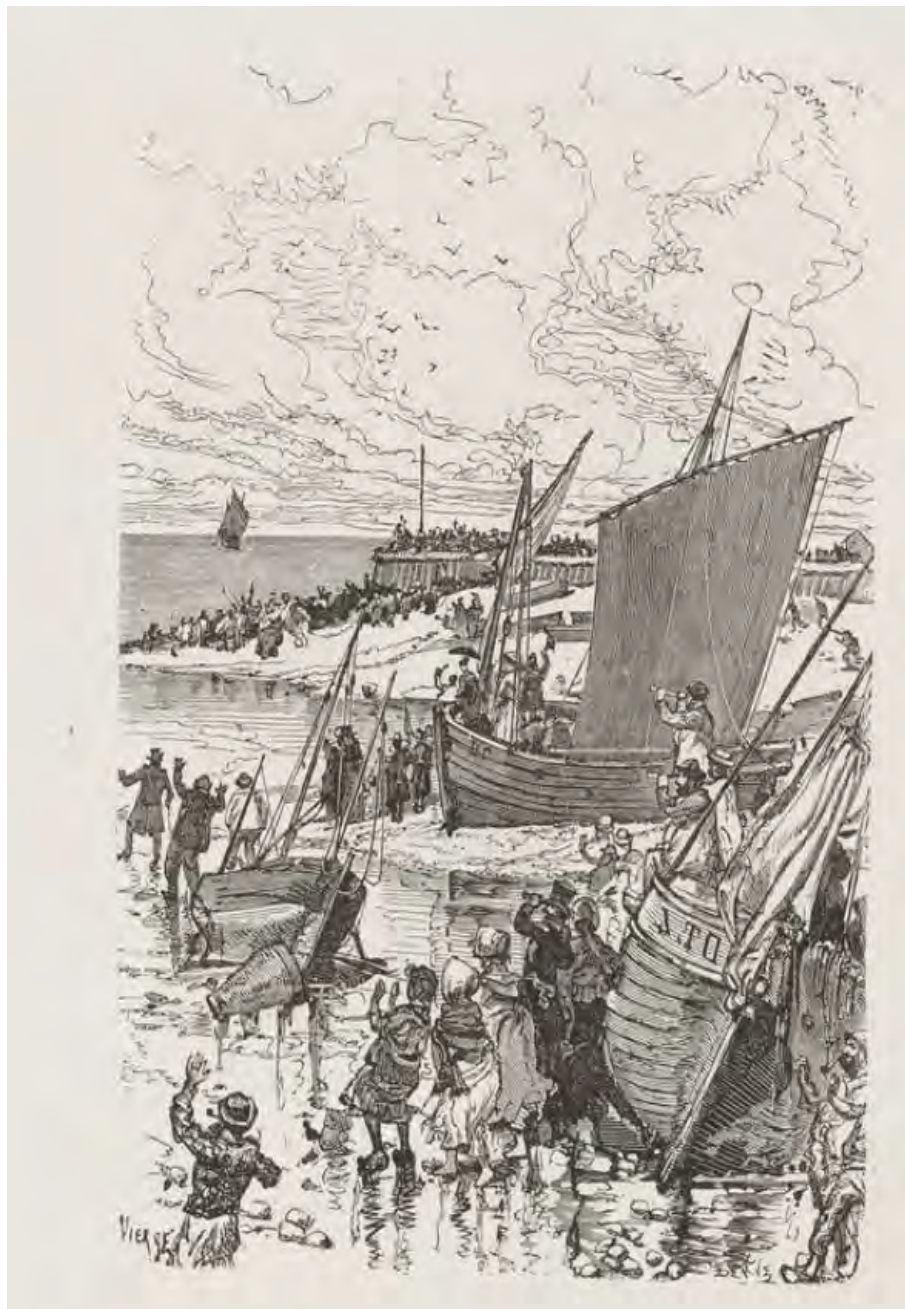


Figura 1 – Victor Hugo – Edição de *Les Travailleurs de la Mer* 1883 (teve 60 ilustrações), p. 35.  
Fonte: gallica.bnf.fr

trechos, são instantes, e não compõem entre si uma sequência. Contudo, o autor descreveu o mar de maneira muito visual: extensões selvagens, labirínticas, habitadas nas profundezas por formas assustadoras, enquanto à superfície os ventos, “senhores de matilhas”<sup>13</sup>, “imensa ralé das trevas”<sup>14</sup>, amassam as nuvens e as águas “como com milhões de mãos”<sup>15</sup>, divertindo-se com o choque das ondas nas pedras e fazendo ressoar pelo céu as esfinges da fonia do fantástico e do pavor, “correm, voam, amainam, acabam, recomeçam, pairam, silvam, berram, riem; frenéticos,

---

podem chegar, há antros, cavernas, covis, encruzilhadas tenebrosas. As espécies monstruosas pululam ali. Devoram-se mutuamente. Os crustáceos comem os peixes, e eles mesmo são devorados. Formas medonhas feitas para nunca serem vistas por olhos humanos, vagueiam vivas, nessa obscuridade infinita. Vagos lineamentos de goelas, de antenas, de tentáculos, de barbatanas, de pernas, de queixadas escancaradas, de escamas, de garras, de bocas, ali flutuam, oscilam, crescem, decompõem-se e desfazem-se na transparência sinistra. Medonhos cardumes, nadando, circulam, fazendo o que têm a fazer. É um enorme cortiço de hidras”. No original (Livre VI, Chapitre I, Le Rochers Douvres, 179-180) : “C’est la haute mer. L’eau y est très profonde. Un écueil absolument isolé comme le rocher Douvres attire et abrite les bêtes qui ont besoin de l’éloignement des hommes. C’est une sorte de vaste madrépore sous-marin. C’est un labyrinthe noyé. Il y a là, à une profondeur où les plongeurs atteignent difficilement, des antres, des caves, des repaires, des entre-croisements de rues ténébreuses. Les espèces monstrueuses y pullulent. On s’entre-dévore. Les crabes mangent les poissons, et sont eux-mêmes mangés. Des formes épouvantables, faites pour n’être pas vues par l’œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d’antennes, de tentacules, de nageoires, d’ailerons, de mâchoires ouvertes, d’écaillés, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s’y décomposent et s’y effacent dans la transparence sinistre. D’effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu’ils ont à faire. C’est une ruche d’hydres”.

<sup>13</sup> Ibid., II.<sup>a</sup> Parte, Livro III, Cap. II, p. 1162. “... ocupam-se, através do emaranhado das ondas e das nuvens, na grande e negra caça dos naufrágios. São senhores de matilhas. Divertem-se. Fazem ladrar às rochas, às ondas, aqueles cães. Combinam as nuvens e desagregam-nas. Quebram, com milhares de mãos, a flexibilidade da água imensa”. No original, “... ils mènent, à travers les enchevêtrements de la nuée et de la vague, la grande chasse noire des naufrages. Ils sont des maîtres de meutes. Ils s’amusent. Ils font aboyer après les roches les flots, ces chiens. Ils combinent les nuages, et les désagrègent. Ils pétrissent, comme avec des millions de mains, la souplesse de l’eau immense.” Livre III, Cap. II, “Les Vents du Large”, pp. 350-351

<sup>14</sup> Ibid., Livro III, Cap. I, p. 1160. “O Vento, isto é, aquela imensa populaça de titãs, que denominamos sopros. / A imensa ralé das trevas”. No original, “Le vent, c’est-à-dire cette populace de titans que nous appelons les Souffles. / L’immense canaille de l’ombre”. Ibid., Livre III, Cap. I, “L’Extrême touche l’extrême, et le contraire annonce le contraire”, p. 346.

<sup>15</sup> Ibid., Livro III, Cap. II, p. 1162. “... Quebram, com milhares de mãos, a flexibilidade da água imensa. / A água é flexível porque é incompressível. Escorrega sob o esforço. Carregada de um lado, escapa-se para o outro. É assim que a água se faz onda. A vaga é a sua liberdade”. Em francês, “... Ils pétrissent, comme avec des millions de mains, la souplesse de l’eau immense. / L’eau est souple parce qu’elle est incompressible. Elle glisse sous l’effort. Chargée d’un côté, elle échappe de l’autre. C’est ainsi que l’eau se fait l’onde. La vague est sa liberté.” Ibid., Livre III, Cap. II, “Les Vents du Large”, pp. 350-351.

lascivos, desenfreados, saciam os seus apetites sobre a vaga irascível”<sup>16</sup>. Navegar é um combate na água entre um “organismo” inteligente, os navios, que são “compostos de máquinas” e “forças limitadas”, e um “organismo” inesgotável, o mar e o vento aliados, que são um “composto de forças” e de “máquinas infinitas”<sup>17</sup>.



Figura 2 – Victor Hugo: Edição de *Les Travailleurs de la Mer* 1883, p. 185. Fonte: gallica.bnf.fr

<sup>16</sup> Ibid., p. 1162. E continua. “O que em tudo isto há de medonho, é que eles brincam. Têm uma colossal alegria composta de tristeza”. No original, “Les vents courent, volent, s’abattent, finissent, recommencent, planent, sifflent, mugissent, rient ; frénétiques, lascifs, effrénés, prenant leurs aises sur la vague irascible [...] Ce qu’il y a d’effroyable, c’est qu’ils jouent. Ils ont une colossale joie composée d’ombre”. Ibid., Livre III, Cap. II, p. 350.

<sup>17</sup> Ibid., Livre VI, Cap. III, p. 1058. “O mar, complicado com o vento, é um composto de forças. Um navio é um composto de máquinas. As forças são máquinas infinitas, as máquinas são forças limitadas. É entre estes dois organismos, um inesgotável, outro inteligente, que se trava um combate que se chama navegação.” “La mer, compliquée du vent, est un composé de forces. Un navire est un composé de machines. Les forces sont des machines infinies, les machines sont des forces limitées. C’est entre ces deux organismes, l’un inépuisable, l’autre intelligent, que s’engage ce combat qu’on appelle la navigation”. Ibid., Livre VI, Cap. III, p. 187.



Figura 3 – Victor Hugo: Cartaz de lançamento da edição de *Les Travailleurs de la Mer* 1883.  
Fonte: gallica.bnf.fr

As trinta e oito estampas que Gustave Doré (1832-1883) desenhou para *A Balada do Velho Marinheiro* (1798)<sup>18</sup> recriam a atmosfera sombria, taciturna e sobrenatural da poesia de Samuel Coleridge<sup>19</sup> e conferem-lhe um sentido plástico, uma vibração

<sup>18</sup> E também para a *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Ver [http://www.worldofdante.org/gallery\\_dore.html](http://www.worldofdante.org/gallery_dore.html); <https://www.brainpickings.org/2015/10/02/gustave-dore-dante-inferno/>

<sup>19</sup> Ver Leblanc, Henri (1931), *Catalogue de l'Oeuvre Complète de Gustave Doré – illustrations, peintures, dessins, sculptures, eaux-fortes, lithographies*, Paris, Ch Bosse, Libraire, pp. 74-75. A maioria das estampas foi feita em xilogravura, a partir de gravação em madeira, mas em algumas usou-se um processo inventado por Firmin Gillot em 1850, designado por isto “gillotage”. A segunda tiragem saiu no ano seguinte. Em 1877 foi publicada a versão francesa, *La Chanson du Vieux Marin*. Nos trechos que se seguem utilizamos a seguinte versão em língua portuguesa: Coleridge, Samuel Theodore, *A Balada do Velho Marinheiro*, tradução e notas de Alberto Pimenta, s/l, Edições do Saguão. As três primeiras estampas retratam a interpelação do Convidado pelo Velho e mostram como uma figura espectral cria um espaço à parte no bulício ingênuo dos presentes na cerimônia: “Por tuas barbas grisalhas e pelo fulgor dos teus olhos [...] Inclinou-se o Convidado \* numa pedra se assentou / Só lhe resta escutar [...] Entrou a noiva na sala / Corada como uma rosa”. Na quarta estampa o navio aparece a navegar em águas agitadas, com uma superfície cheia de dobras e de aparência rochosa, numa dimensão à parte (uma espécie de parede como um tornado separa-o do oceano que ficou para trás): “Assim o navio voava \* e direito ao Sul fugia, / Enquanto o vento bramava \* e rebramava e zunia” (ibid., pp. 11-15).

mortiça que chega ao leitor como brado de uma angústia opressiva: a festa alegre e despreocupada e o canto onde o narrador retém o convidado<sup>20</sup>; a decrepitude gradual do descarnado e eterno andante<sup>21</sup> e os ecos dos seus estados de alienação<sup>22</sup> nas paisagens de gelo; o cortejo lúgubre de espíritos e monstros que suspendem a vida no navio até à sua destruição<sup>23</sup>.

Trouxemos aqui dois exemplos de ilustrações com função e estatuto distintos, resolvendo diferentemente o nexos com as impressões e pensamentos expressos na escrita. Na sequência das cumplicidades e assimetrias entre o texto e a imagem assinaladas no início deste percurso, identificaríamos quatro pontos de análise:

**(i)** Até onde, na interpretação, o artista se acerca e partilha os sentimentos e as ideias do texto – um objetivo que os desenhos de Doré parecem cumprir mais claramente que os de Victor Hugo para *Os Trabalhadores do Mar*, desde logo porque aqueles estão, diríamos, mergulhados no enredo, e estes apreendem, essencialmente, personagens e situações,

**(ii)** A possibilidade do artista, por ter melhor conhecimento das ferramentas e meios expressivos da ilustração, conseguir um complemento mais apurado entre esta e a escrita,

**(iii)** Como é que as marcas e o estilo que distinguem o trabalho do artista inibem ou potenciam a sua criatividade na interpretação do texto e projeção plástica,

**(iv)** De que modo o artista trabalha a composição e escolhe os traços mais adequados à forma e ao conteúdo da obra (e, porventura, onde a ilustração é colorida, as cores)<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 13. A noiva entra no recinto e o Convidado tenta em vão sensibilizar o velho marinheiro para a festa que está a começar: "Entrou a noiva na sala, / Corada como uma rosa, / E alegre, à frente dela, / Abre passo a charamela \* meneando pressurosa // "Bem leva o punho ao peito, / Só lhe resta escutar..."

<sup>21</sup> Ibid., p. 57: "... errante como a noite \* errante de terra em terra".

<sup>22</sup> Ibid., p. 57: "A minha alma ... / Só ela, tão só, que ali / Nem Deus parecia estar".

<sup>23</sup> Ibid., p. 29: "Olho a podridão do mar, / Logo os olhos se desviam; Olho o podre do convés, / Ai os mortos jaziam".

<sup>24</sup> Por exemplo, a imagem pode ter uma relação mais ténue com o texto se o fim for apenas embelezar o livro; o elo entre ambos será relevante se quiser dar uma representação ou interpretação de um conteúdo ou de um episódio.



Figura 4 – Samuel T. Coleridge: Engraving by Gustave Doré for an 1876 edition of the *Rime of the Ancient Mariner* by Samuel Coleridge. Labeled “The Albatross,” it depicts 17 sailors on the deck of a wooden ship facing an albatross. Icicles hang from the rigging. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rime\\_of\\_the\\_Ancient\\_Mariner#/media/File:Rime\\_of\\_the\\_Ancient\\_Mariner-Albatross-Dore.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rime_of_the_Ancient_Mariner#/media/File:Rime_of_the_Ancient_Mariner-Albatross-Dore.jpg). Domínio Público. File: Rime of the ancient Mariner-Albatross-Dore.jpg.



Figura 5 – Samuel T. Coleridge: Illustration by Gustave Doré, 1878. Gustave Doré - Selbst eingescannt (u.leicht beschnitten) aus Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner with 42 illustrations by Gustave Doré*, Dover Publications, New York, O. J (Reprint der Ausgabe von Harper & Brothers, New York 1878).  
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rime\\_of\\_the\\_Ancient\\_Mariner#/media/File:Dore\\_coleridge.png](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rime_of_the_Ancient_Mariner#/media/File:Dore_coleridge.png) Illustration zu Coleridges “Rhyne of the Ancient Mariner”. Domínio Público-File: Dore Coleridge.png

Num estudo sobre *A Divina Comédia*, Volkman (1899: 1-2)<sup>25</sup> argumentava que na terceira parte, “O Paraíso”, onde a riqueza do material expressivo é grande e o pensamento e o sentimento põem na sombra a ação, os ilustradores reproduziram melhor por meio da composição e do desenho – mais que pela cor e liberdade de contornos –, quando deixaram de sentir necessidade de recorrer à descrição, separaram o essencial do acidental e lhe deram um cunho formal e intelectual<sup>26</sup>.

Quer dizer, no âmbito dos meios de expressão do artista o desenho seria mais apropriado aos temas da espiritualidade e da ideia, e a cor e a pintura ajustar-se-iam melhor à representação do real.

Os textos de Edgar Allan Poe estão entre os exemplos de ilustrações que atravessaram a época de Volkman e evoluíram num cenário marítimo<sup>27</sup>: “A cidade no mar”, 1831; o romance *A Narrativa de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, 1838; os contos “Manuscrito encontrado numa garrafa”, 1833 e “Uma descida ao Maelström” (1841).

---

<sup>25</sup> Volkman foca-se na relação entre arte e escrita, mais concretamente entre o poema de Dante, *A Divina Comédia*, e os ilustradores e artistas que ao longo das sucessivas edições foram representando as três partes e os seus episódios. Defende a tese de que os trabalhos de ilustração de *A Divina Comédia* por Gustave Doré e John Flaxman constituem uma interpretação profunda das personagens e passagens do poema, aos quais transmitem a sua personalidade artística, ajudando o leitor a ir mais longe na compreensão do texto (p. 199). Ver <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/compositions-by-john-flaxman-sculptor-r-a-from-the-divine-poem-of-dante>; [http://www.worldofdante.org/gallery\\_flaxman.html](http://www.worldofdante.org/gallery_flaxman.html).

<sup>26</sup> Ao dominarem a forma conciliaram o trabalho de passar ao desenho e à cor as imagens induzidas pela leitura do texto. Os miniaturistas dos manuscritos encontrariam com facilidade modelos para os episódios do Inferno e do Purgatório entre as classes camponesas que trabalhavam com a charrua. A dificuldade estaria em traduzir os aspetos mais abstratos (Volkman, *Ibid.*, pp. 23-25, 28-30, 72-73).

<sup>27</sup> Títulos originais: “The City in the Sea” (1831), *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), “MS. Found in a Bottle” (1833) e “A Descent into the Maelström” (1841).

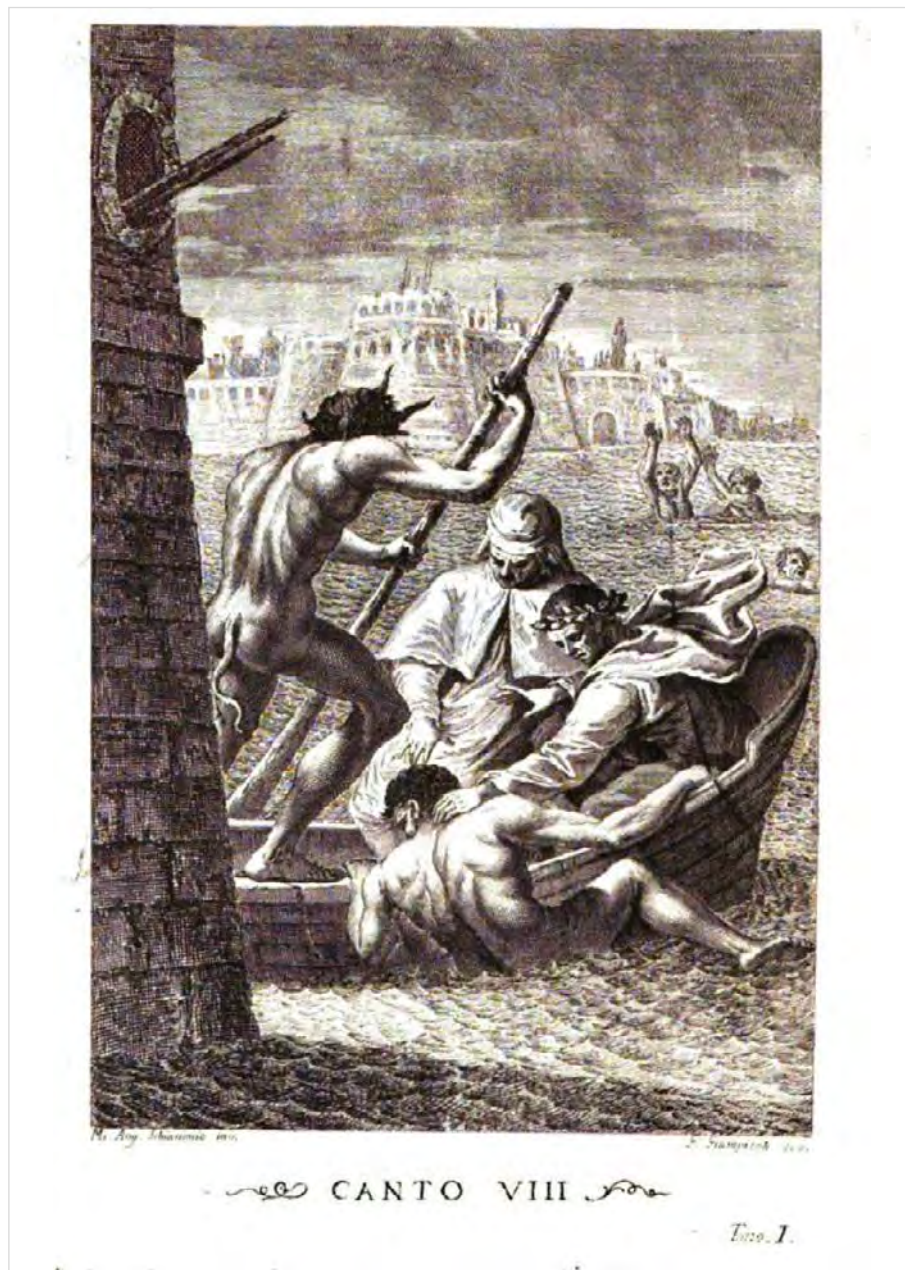


Figura 6 – Dante Alighieri, *La Divine Commedia*, com varie annotazioni, e copiosi rami adornata. Dedicata alla sagra imperial maestra di Elisabetta Petrowna imperatrice di tutte le Russie ec. ec. ec. dal conte Don Cristoforo Zapata de Cisneros, Venezia (1757-1758). Fonte: gallica.bnf.fr

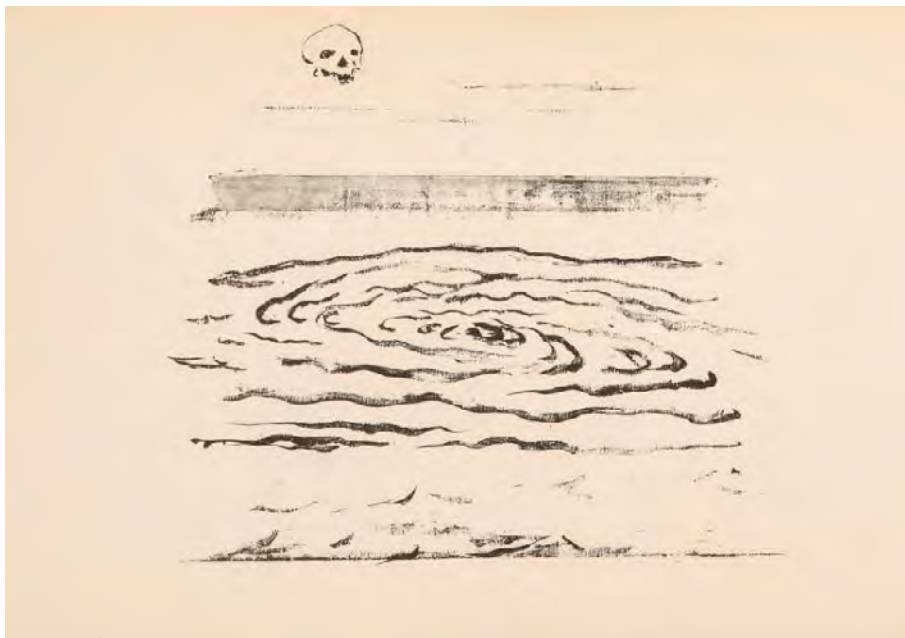


Figura 7 – Desenho de Édouard Manet para “La Cité em la Mer”, in Edgar Allan Poe, *Les Poèmes d’Edgar Poe*, Traduction de Stéphane Mallarmé, ed. Léon Vanier, Libraire-Éditeur, 1889, pp. 99-103. Illustrations par Édouard Manet. Fonte: [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Cit%C3%A9\\_en\\_la\\_mer\\_%28Les\\_Po%C3%A8mes\\_d%E2%80%99Edgar\\_Poe%29](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Cit%C3%A9_en_la_mer_%28Les_Po%C3%A8mes_d%E2%80%99Edgar_Poe%29)

O desenho de Édouard Manet para “A cidade no mar”, inserido na coletânea de poesia traduzida por Stéphane Mallarmé<sup>28</sup>, é um conjunto de linhas com ligeira ondulação, em torno da Morte, uma caveira. Tudo isto a encimar uma analogia à cidade, um traço grosso, enquanto círculos concêntricos se movem como uma água na sua margem:

“Olhai! a Morte ergueu um trono numa estranha cidade isolada no obscuro Ocidente<sup>29</sup>  
[...]

<sup>28</sup> Intitulada *Les Poèmes d’Edgar Poe* (1889), traduction en prose de Stéphane Mallarmé, avec portrait et Illustrations par Édouard Manet. Paris, Léon Vanier, Libraire-Éditeur, pp. 99-103.

<sup>29</sup> Ibid., p. 101: “Voyez! la Mort s’est élevé un trône dans une étrange cité gisant seule en l’Obscur Ouest”. No original inglês, “Lo! Death has reared himself a throne / In a Strange city lying alone / Far down within the dim West.”

Nenhuma luz, nas longas noites desta cidade, cai do céu sagrado; mas uma claridade saída do mar lívido inunda as torres em silêncio [...] Vede! Um estremecimento no ar: a vaga – um movimento. Como se as torres tivessem recuado, afundando-se lentamente, na onda turva<sup>30</sup>.

Edmund Dulac<sup>31</sup> comunica esta atmosfera aterradora através de um compacto de torres e muralhas, cujo verde descorado se agiganta face ao leitor, que se vê e sente na base destes contrafortes, na margem de uma superfície curvilínea e de aparência viscosa, que sugere a ondulação numa água estagnada. Se aqui a Morte atua num plano subliminar, na representação de Hugo Steiner-Prag<sup>32</sup> é um esqueleto em gestos de celebração sobre um penedo sobranceiro à cidade de ruas cheias de tubarões. No limite inferior do desenho duas janelas, na verdade olhos esbugalhados numa face pétreia submersa. No desenho de Fred Ingram<sup>33</sup> a Morte é uma enorme caveira cujas mandíbulas prendem o braço de um polvo que jaz no leito do mar. Ao longe vemos uma arquitetura de almádenas e cúpulas, e acima destes planos, numa superfície de água, navega um veleiro<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Ibid., pp. 101 e 103: “Nul rayon, du ciel sacré ne provient, sur les longues heures de nuit de cette ville; mais une claret sortie de la mer livide inonde les tours en silence”; “Mais voici! un branle est dans l’air: la vague – il y a mouvement. Comme si les tours avaient repoussé, en sombrant doucement, l’onde morne”. No original em inglês: “No rays from the holy Heaven come down / On the long night-time of that town; / But light from out the lurid sea / Streams up the turrets silently”; “But lo, a stir is in the air! / The wave – there is a movement there! / As if the towers had thrust aside, / In slightly sinking, the dull tide”

<sup>31</sup> *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* (with illustrations of Edmund Dulac), New York and London, Hodder and Stoughton, 1912.

<sup>32</sup> *The Complete Poems of Edgar Allan-Poe* (ed. by Louis Untermeyer), New York, Heritage Press, Limited Editions Club, 1943, p. 69.

<sup>33</sup> Poe, Edgar Allan, *The City in the Sea and Other Poems*, illustrated by Fred Ingram, Amsterdam, The Busy Bee (De Bezige Bij).

<sup>34</sup> Um exemplo de uma ilustração descritiva num texto de Poe é a de A. M. Trotter para “Manuscrito encontrado numa garrafa”: num espaço atafalhado de móveis, artefactos e documentos, o narrador assenta os cotovelos na mesa, apoia a cabeça na mão esquerda e observa uma folha; um candeeiro pendurado insinua um balanço do navio e desfaz a simetria do mobiliário e dos cortinados, envolvendo o leitor no temporal. Um nicho abre-se [imaginamos] na parede e vemos uma face barbuda, espantada ou curiosa, apavorada ou zangada. A legenda é uma frase do texto: “Vi o Capitão face a face” (“I have seen the Captain face to face”). Ver Poe, Edgar Allan “MS. Found in a Bottle”, in *Tales of Mystery and Imagination*, with an Introduction by John Buchan, illustrated by A. M. Trotter, London, Edinburgh, New York, Toronto and Paris, Thomas, Nelson and Sons, Ltd., s/d, p. 75.

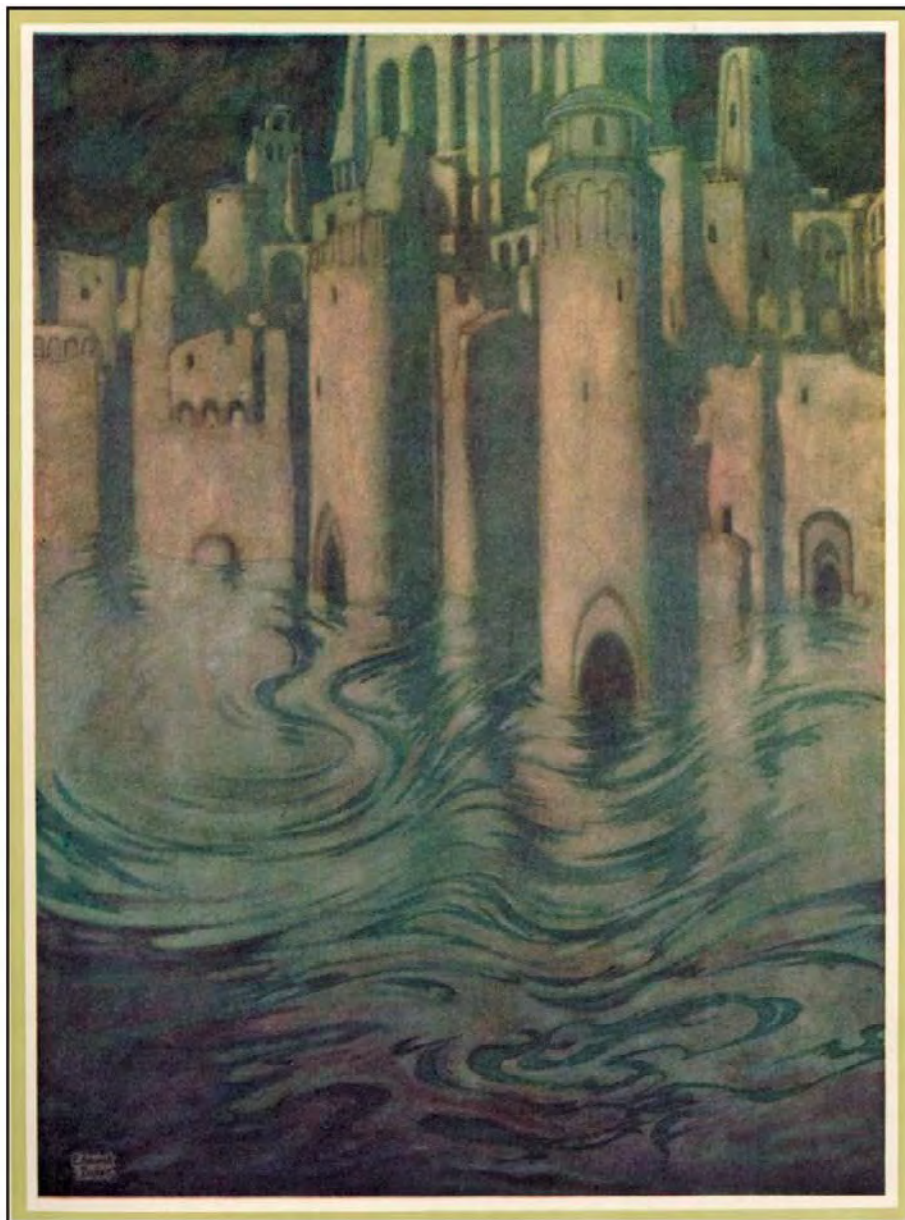


Figura 8 – Desenho de Edmund Dulac para “The City in the Sea”, in *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* (with illustrations of Edmund Dulac), New York and London, Hodder and Stoughton, 1912. Fonte: gallica.bnf.fr

A ilustração revela-se aqui um laboratório de métodos de ler, interpretar e ver, em que tudo é relevante para apreender o sentido da ação e a curva ou oscilação de sentimentos e emoções: linhas, pontos, marcas, cores e texturas, conferem à composição uma ideia, escala e equilíbrio, assim como harmonia e proporção, na relação das partes e dos elementos. Isto é, concretizam e materializam o sentido de uma mensagem, a representação de um episódio ou série de episódios literários, por intermédio de meios visuais que exigem que atentemos em outros critérios de leitura, de que consideráramos três:

(v) A potencial dimensão cinética das ilustrações, mormente as que se articulam numa sequência de painéis ou sugerem uma continuidade (é o caso dos desenhos de Doré para *A Balada do Velho Marinheiro*),

(vi) A transformação do tempo num elemento físico e tangível através dos traços visuais,

(vii) O conceito de espaço como uma abstração<sup>35</sup>.

## Esboço de sistematização (II). O poder da sugestão

Na altura em que Herman Melville (1819-1891) estava a caminho da escrita e publicação de *Moby Dick*, Joseph Turner (1775-1851) tinha já pintado numerosos temas marítimos, incluindo alguns relacionados à caça à baleia. O primeiro apreciava a pintura, este tinha o hábito de acompanhar as exposições dos seus quadros com

---

<sup>35</sup> Se pensarmos nos livros em que o desenho e a configuração arquitetónica das páginas participam na narrativa, este conceito parece tornar-se mais complexo. São o caso dos livros-harmónio, ou daqueles cuja lombada funciona como divisória de um espaço – por exemplo, se figuram um curso de água ou um caminho, em ambos os lados temos paisagens; se figuram o canto de uma sala, as páginas atuam como paredes.

trechos literários<sup>36</sup>. Ambos leram *A História Natural do Cachalote* de Thomas Beale (1835)<sup>37</sup>. Uma comunhão que se prolongava nos respectivos métodos e ampliava domínios de reflexão ao trazer para a boca da cena “um modo primário de compreensão, corporal, sensual e perceptivo”, e pôr na retaguarda o prazer distanciado e intelectual, segundo Glenn Mazis<sup>38</sup>: trabalhavam multiplicando focos e significados em cada uma das obras, cruzando problemáticas díspares, como a mitologia e o olhar naturalista, a religião e a espiritualidade, a psicologia e a filosofia, a história e a economia. Mazis chama à colação vários quadros, entre os quais *Slavers Throwing Overboard the Dead and the Dying – Typhon Coming* (1840), cujo título remete para um evento histórico: os responsáveis de um navio negreiro lançaram os escravos ao mar por ocasião de um temporal. A partir daqui a análise da pintura ecoaria um enorme potencial de criação de lendas<sup>39</sup>: ético-sociais ao vermos os peixes a desmembrarem e devorarem corpos ainda agrilhoados a correntes; filosófico-religiosas ao observarmos a divisão assimétrica da tela em dois hemisférios, à direita acontece a tragédia e a morte num oceano e céu da cor do fogo, à esquerda a vida ausentou-se de um azul lívido e glacial onde a embarcação parece entrar. A crueldade num mar simultaneamente ártico e abrasador.

---

<sup>36</sup> Reynolds, Graham (1969), *Turner*, New York, Oxford University Press, p. 36, citado em Mazis (1987: 138, nota 32). Acerca do gosto de Herman Melville pela arte e sobre a influência da pintura de Turner na escrita daquele autor, ver Mazis, Glen, op. cit., p. 138, nota 33, que cita pesquisas e um artigo de Robert K. Wallace, “The Sultry Creator of Captain Ahab: Herman Melville and J. M. W. Turner”, *Turner Studies*, vol. v.. Ver ainda, Wallace, Robert K. (1992), *Melville and Turner: Spheres of Love and Fear*, Athens, University of Georgia Press. Wallace dedica uma atenção particular à forma como *Moby Dick* é estruturado para sustentar os seus argumentos, e refere uma viagem que Melville fez a Londres em 1849, onde observou quadros de Turner, circunstância que teria marcado uma inflexão na estética do escritor relativamente aos cinco anteriores romances.

<sup>37</sup> Beale tinha publicado quatro anos antes, *A Few Observations on the Natural History of the Sperm Whale*, London, Effingham Wilson, Royal Exchange.

<sup>38</sup> Mazis, Glenn A. (1987), “Modern Depths, Painting, and the Novel...”, op. cit., pp. 122-125 e p. 133. Mazis fala na representação em movimento e no “descentramento” da experiência de mundo (p. 139 e p. 135), e indica como um dos exemplos *Snowstorm – steam-boat off a harbour’s mouth making signals in shallow water, and going by the lead*, título a que Turner acrescentou “o autor estava neste temporal na noite em que o Ariel deixou Harwich”.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 138-139. Para Mazis, esta pintura capta a violência da tempestade e é, ao mesmo tempo, um comentário social e uma peça histórica sobre o comerciante de escravos Zong, e ainda assim é uma maravilhosa composição de cores (*Ibid.*, pp. 125-127).

Os aspetos complexos da construção e análise de uma obra como *Moby Dick*<sup>40</sup> incentivaram, a partir da década de 1930, um movimento que se alimentou do mito de uma baleia branca, de um campo de reflexões surreais, místicas, religiosas, filosóficas e científicas<sup>41</sup>, e de uma tripulação incapaz de se opor às atitudes autodestrutivas do capitão Ahab<sup>42</sup>, cuja personalidade se tornou uma matéria irrecusável para os ilustradores.

As composições gráficas de Rockwell Kent<sup>43</sup> e Raymond Bishop<sup>44</sup> tornaram-se uma referência. No que diz respeito à Ahab, Kent desenha-o em traços introspectivos, de chapéu e a meio-tronco, olhar fixo no cachimbo que tem numa mão, e o fumo a correr para o rosto:

“Porque será – disse por fim, de si para si, afastando-o – que este fumo já não me acalma. Oh, meu cachimbo! que triste ter-se perdido o teu encanto! Estou eu aqui a fumar, sem prazer – sim, a fumar todo o tempo com o vento contra... Não fumarei mais”<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> A primeira edição de *Moby Dick* surgiu em outubro de 1851 sob o título *The Whale*, em três volumes, pela mão de Richard Bentley (Londres), e no mês seguinte pela editora Harper & Brothers (Nova York) em volume único. Foi a editora Estúdios Cor que em 1962 publicou, pela primeira vez em Portugal, o texto integral (traduzido por Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves), sendo a sobrecapa decorada com uma litografia do séc. XIX de C. Mozir com caçadores a arpoarem. As capas das edições dos anos 1930 são representações estilizadas de baleias em Art Deco: a da Random House tem na sobrecapa uma baleia a sair do mar em traços de cor negra e azul, com as letras do título nesta cor, sendo a capa de tecido negro e estampado a prateado, sem rótulos na parte inferior (bookplates); a da Lakeside Press saiu em três volumes numa proteção em estojo de alumínio, com a capa em tom negro estampado a prateado, o título do livro estampado a prateado no topo das lombadas e, logo abaixo, o desenho estilizado da barbatana caudal de uma baleia como se estivesse a mergulhar. A da The Garden City tem sobre o azul da capa e da lombada os traços estilizados e estampados a dourado da barbatana caudal de uma baleia.

<sup>41</sup> O livro de Melville rompeu com os cânones literários e foi recebido em tom bastante crítico, em especial porque o enredo parecia reunir elementos dispersos e desiguais para conjugar romance e realidade, conhecimentos de cetologia e uma aventura marítima, reflexões filosóficas e religiosas e apontamentos sobre mistérios e forças místicas. Teve inicialmente, deste modo, pouco ou nenhum sucesso comercial.

<sup>42</sup> Herman Melville descreve-o em traços existenciais e psicológicos que inspiram, desde os anos 1930, adaptações à ópera, teatro, banda desenhada, ballet e cinema, quando a obra ganhou fôlego nos contextos literário e artístico e foi reeditada e traduzida sucessivamente.

<sup>43</sup> Lakeside Press, Chicago, 1930; Random House, Nova York, 1930; The Garden City, Nova York, 1937.

<sup>44</sup> Albert e Charles Boni, Inc. Immortality, 1933.

<sup>45</sup> Melville, Herman, *Moby Dick*, Capítulo XXX, “o cachimbo”.

O desenho de Bishop reflete o pulsar e veemência de um combate e vingança pessoais, fazendo o mundo (mar, céu, baleia e navio) ecoar os tormentos de Ahab:

“... a tripulação avistou-o todos os dias, quer cravado no orifício da ponte, quer sentado num banco de marfim, quer passeando pesadamente no convés. À medida que o céu clareava ele ia aparecendo com mais frequência como se fosse a sombria desolação do mar invernal a sua reclusão” (capítulo XXVIII, Ahab).

No domínio da ilustração do mar, no campo específico do nexos entre o papel do desenho na interpretação literária, é possível passar em revista um vasto conjunto de exemplos. Com frequência, como percebemos nestes dois casos, o ilustrador desloca-se para um campo e um processo explicativo em busca de significações com maior impacto.

O livro de Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast* (1840)<sup>46</sup>, que é citado por Melville como exemplo de uma boa narrativa sobre a navegação no Cabo Horne<sup>47</sup>, é para Simon Leys, e em diálogo com este trecho, mais que um “livro de mar” num invólucro autobiográfico<sup>48</sup>: este *ir além de*, imaginamos, significa que descreve a navegação e a vida dos marinheiros a bordo dos grandes veleiros mercantis que contornavam o Cabo Horne segundo parâmetros muito fortes de consistência

---

<sup>46</sup> Em português, “Dois anos no castelo da proa”. Dana Jr. pertencia a uma família da elite de Nova-Inglaterra e estava a cursar Direito na Universidade de Harvard quando lhe foi diagnosticada uma doença de olhos. Os médicos aconselharam-no repouso e ar livre. Alistou-se então como tripulante num navio mercante, à vela, que fazia o transporte e comércio de peles entre a costa oeste do continente Norte Americano (numa altura em que a Califórnia era ainda uma província do Estado do México), e o porto de Boston. O veleiro fazia o percurso contornando o Cabo Horne, e na viagem de dois anos que é descrita por este autor a travessia deste ponto extremo foi feita no inverno e em condições bastante duras. A expressão “castelo de proa” indica o espaço à vante dos navios, área onde os balanços e os choques das vagas se fazem sentir com maior violência que na ocupada à ré pelos oficiais.

<sup>47</sup> Melville, Herman (1850) *White-Jacket*, Cap. xxix. Citado em Leys (1998: 191-192) : “Se quereis ter uma noção completa do Cabo Horne, tomai a obra incomparável do meu amigo Dana; como sabeis ler, certamente já o leste. Os capítulos a descrever o Cabo Horne parecem gravados sobre a geadá”. Em francês: “Si vous voulez avoir la meilleure idée du cap Horn, prenez donc l’incomparable ouvrage de mon ami Dana; comme vous savez lire, vous l’aurez certainement déjà lu. Ses chapitres décrivant le cap Horn semblent graves sur du givre”.

<sup>48</sup> Ibid., p. 192: “Sous les apparences d’un sobre récit autobiographique se cache une oeuvre d’art singulièrement riche et complexe”.

interna e de estética. A coleção “Classic Comics”<sup>49</sup> adaptou-o à banda desenhada, uma escolha que foi influenciada pela elegância da escrita e pelos estímulos visuais dos episódios emotivos. A capa, por exemplo, é uma variação relativamente à narrativa de um incidente dramático da viagem, numa altura em que um tripulante foi punido pelo capitão do navio com vergastadas: mostra um oficial a segurar um chicote, corpo tenso em fúria, olhos irados fixos em dois marítimos de fâcias e postura amedrontadas a puxar um cabo<sup>50</sup>.

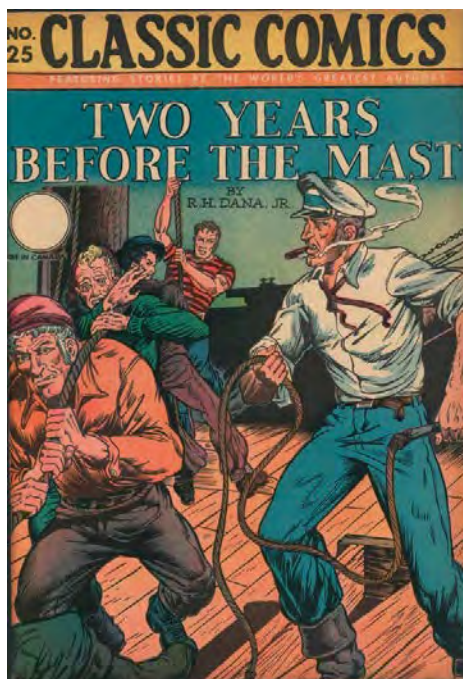


Figura 9 – Capa da banda desenhada do livro de Richard Henry Dana, Jr. *Two Years Before the Mast*. Coleção Classic Comics, N.º 25, ed. Gilberton Company, Inc., 1945.

<sup>49</sup> *Two Years Before the Mast* by R. H. Dana, Jr., s/l: Gilberton Company, Inc., Classic Comics, n. 25. A série, “Classic Comics”, criada em 1941, tinha por finalidade adaptar à banda desenhada os clássicos da literatura e torná-los acessíveis, nesta forma, aos jovens.

<sup>50</sup> Os ilustradores pretendiam deslocar o sentido do episódio para uma informação mais geral, correspondendo à intenção do livro e do seu autor: eram medonhas as condições de trabalho nos navios mercantes no século XIX, onde as tripulações estavam sujeitas a toda a espécie de atrocidades e prepotências dos oficiais, assim como dos armadores.

Acrescentaríamos, em consequência, mais dois pontos de análise:

**(viii)** No amplo arco em que uma ilustração pode oscilar – entre ser um reflexo fiel dos pensamentos de uma escrita e adotar um estatuto criativo de algum modo autónomo –, em que momento, se existe, se desliga do vínculo à obra de inspiração,

**(ix)** Do ponto de vista da leitura e da literatura, podemos defender que a ilustração tem sempre funções narrativas articuladas a um texto (no caso de um romance ou da poesia).

### Esboço de sistematização (III). A pintura de marinhas<sup>51</sup>

Em “À Beira-mar” (c.1926), de José Malhoa<sup>52</sup>, uma mulher e um homem conversam tranquilamente numa mesa de uma esplanada. Para lá de um parapeito de superfícies toscas, caiado, vemos o oceano. Testemunham um dia ventoso e ensolarado a atmosfera luminosa, as sombras projetadas sob o telheiro de palha e o salpicado branco na superfície da água. Malhoa pintaria outras obras e estudos neste local, a Praia das Maças, em Sintra<sup>53</sup>: “*A Varanda do Grego*” (s.d.), do restaurante “Flor

<sup>51</sup> As marinhas, também designadas pinturas de marinhas ou desenhos de marinhas, é a designação geral dos trabalhos artísticos que tomam por inspiração o mar e acontecimentos que aqui ocorram. No corpo do texto consideramos um conceito e um rol bastante mais amplo, que inclui trabalhos da beira-mar em geral. À guisa de exemplo, podemos consultar as obras dos seguintes: Alfredo Keil (1850-1907), Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), António Ramalho Júnior (1859-1916), Artur Loureiro (1850-1907), Agostinho Salgado (1905-1967), Augusto Gomes (1910-1976), Aurélia de Sousa (1866-1922), Carlos de Bragança (1863-1908), Carlos Reis (1863-1940), Falcão Trígoso (1879-1956), João Cristino da Silva (1858 – 1948), Júlio Pomar (1926-2018), Luciano Freire (1864-1935), Mãmia Roque Gameiro (1901-), Manuel Jardim (1884-1923), Mário Augusto (1895-1941), Raquel Roque Gameiro (1889-1970), Veloso Salgado (1864-1945).

<sup>52</sup> Ver Pinto, Manuel de Sousa (1926), “Artes e artistas: 23.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes”, in *Ilustração*, n.º 8, 16 Abril 1926, p. 24. Malhoa participou na exposição com dois quadros, inspirados em temas distintos. Deste “À Beira Mar” disse Sousa Pinto ser um quadro “... cheio de maresia e colorido, na varanda do hotel, à hora em que as espumas são mais brancas e os lábios femininos mais vermelhos”

<sup>53</sup> Uma nesga de mar, as costas da cadeira onde Gameiro apoia o braço esquerdo e o vaso de flores atrás sugerem que “*Retrato de Roque Gameiro*” (c. de 1900) pode também ter sido aí pintado. Ou é um quadro trabalhado em estúdio, para o qual Malhoa recorreu a elementos já conhecidos.

da Praia”, propriedade de Júlio Grego; a “Praia das Maças” (1919) e “O Caminho do Grego” (s.d.).

Despido de embarcações, barracas de praia e veraneantes, este é um mar que é sobretudo sugerido, apesar do movimento das vagas e dos efeitos do choque nas rochas. E, todavia, esta deslocação do espaço fechado do atelier para os horizontes livres, onde o artista procura conscientemente estudar as variações de luz e a influência dos fenómenos atmosféricos, será certamente uma justificação para a emergência do mar como objeto em si-mesmo<sup>54</sup>.

Entre os pressupostos que queremos aqui destacar aparece-nos de imediato o facto destes exercícios se revelarem espelhos de um lugar, que se torna substancial ao tema dos quadros. A Póvoa de Varzim nos quadros de Marques de Oliveira: “Póvoa de Varzim” (1884), “Praia de Banhos” (1884), “Praia com figuras e barcos” (1887), “À espera dos barcos” (1892). Tudo se passa junto a um mar que contém a sua irascibilidade e deixa os outros ícones locais manifestarem-se: a lanca poveira a navegar ou varada, figuras femininas em trabalhos no areal ou com as pernas na água a lavar redes, o veraneio e os toldos dos banhistas e famílias. Em “À espera dos barcos” (1892) o pintor ousa desafiar a fotografia no seu próprio terreno<sup>55</sup> e estampa num rosto feminino sereno, frente a um mar calmo da enseada da Póvoa e das Caxinas, uma melancolia e uma cisma que são uma abstração de preocupações.

Em Setúbal e com Silva Porto o mar é chão, está lá adiante, ou supomos que esteja perto, quando só vemos aprestos e barracos da pesca: “Recanto de Praia” (1880/1893), “Barco em Terra” (s.d.), “Na beira-mar” (c. 1892). Deslocando-se para

---

<sup>54</sup> Na história da pintura deixaria de ser a imagem de fundo de cerimónias e celebrações navais e reais, diversificando-se a atenção sobre o que acontecia nestes ambientes. Daniel Kiecol (2019) considera que foram os pintores holandeses a desenvolver do século XVII em diante a representação do mar como um tema em si-mesmo. Os dezasseis tópicos que formam o índice desta coletânea vacilam entre fatores meteorológicos, geográficos, funcionais e conceptuais: céu e mar; tempestades; calmarias; costas; cidades; portos; faróis; navios; pescadores, comerciantes, contrabandistas; navios e piratas; exploradores e emigrações; no convés; a sepultura húmida; o mar como símbolo; vistas do mar.

<sup>55</sup> O processo de jogar com a dimensão fotográfica ganha contornos nítidos a partir de meados do século XX. Por exemplo, com os norte-americanos Alex Katz (1927-) (“Beach scenes and landscapes”) e Eric Fischl (1948-) (“Coffee and creative small talk with Eric”), que apreendem os ambientes do ridículo, do burlesco, do despojamento, tópico das praias destas épocas.

Norte, em águas mais batidas a realidade transfigura-se com “A Moliceira” (c. 1881.), onde texturas e brilhos madrepérola dão visibilidade a um ofício com uma grande presença de mulheres e marcam, tenuemente, uma individualização através da figura que olha os leitores, e ao mesmo tempo a dissolução da mulher na vaga que enfrenta com um frágil ganhapão<sup>56</sup>.

Mas se é frequente o lugar ser devolvido através de um registo etnográfico, literário, paisagístico e, não raro, sociológico e psicológico, é também amiúde possível olhar a pintura como uma paisagem-texto: “Praia da Nazaré” (1884), de João Rodrigues Vieira, mostra o que supomos ser um leilão do pescado através do aglomerando pessoas que numa massa informe, lenhosa, escura como o costado dos barcos varados, se acantona no areal; mais ao centro do quadro, uma mulher solitária e, a alguma distância, duas figuras discretas à sombra de uma “neta”<sup>57</sup>. Ainda nesta comunidade, Lázaro Lozano trouxe depois, em “Gente do Mar” (c. 1942), os olhares perdidos no nada de homens e mulheres, juntos e, porém, distantes entre si. José Júlio de Souza Pinto<sup>58</sup> tinha mostrado a solidão no choro e no abatimento de duas mulheres face aos sinais de um naufrágio em “Barco desaparecido” (1890), e João Vaz representou-a nos vultos negros que carregam cabazes num areal imenso que está prestes a anulá-las em “A Praia” (c. 1900).

Destacaríamos ainda nestas representações da beira-da-água o “silêncio” de lugares e barcos quando o pintor capta estes nas amarrações das muralhas dos portos, varados nas margens ou fundeados: Manuel Gregório Pereira fê-lo em “Barcos em Sesimbra” (s.d.), “Nazaré”, “Lagos” (1931), “Marinha com barcos” (1908); João Vaz pintou-o em “Vista do Rio Sado” (c. 1931), “No Tejo (Marinha)” (1896), e “Marinha com barco à vela” (s.d.) – aqui um pequeno barco veleja solitário num mar cor de prata; ou ainda o enigma de marítimos que sussurram enquanto descarregam ou carregam embarcações com as linhas de saveiros em “Figuras e barcos na praia” (c. 1920); ou, em “Pesca do Chinchorro” (s.d.), pescadores a operar uma rede numa água que é um espelho de inox liso e um óleo prateado ondulando na superfície perturbada pelo movimento.

<sup>56</sup> Os argaceiros ou sargaceiros, e também os moliceiros, utilizavam instrumentos formados por uma vara que podia atingir três ou quatro metros para retirar as algas do mar ou das rias (as mais compridas eram as operadas a partir de embarcações), que tinham numa das extremidades um aro e um saco de rede. Chamavam-se rodafóle, ganhapão ou galhapão, e redenho.

<sup>57</sup> Embarcação de fundo chato, popa cortada e proa em bico, típica da região da Nazaré.

<sup>58</sup> Quadro que o artista pintou em França, na Bretanha.

O quarto ponto a salientar é o facto deste mar emergir da terra para a água: despertar-nos a nós, leitores, para as experiências dos espaços (que vão do vazio à ocupação plena), para as experiências das buscas e estudos dos efeitos da luz sobre superfícies e objetos, e para as experiências dos movimentos de pessoas, embarcações e fenómenos marítimos.

Quando a água se desassossega, ela seduz o leitor pela anarquia das linhas e cores, onde as formas parecem querer desfazer-se, mesmo quando nos transmitem impressões de texturas mais pétreas: em “Alando a rede” (c. 1922-26), “Caparica” (1926), “Lançando o barco ao mar” (1927), de Adriano de Sousa Lopes, o alvoroço da mole humana, a deslocação e a marcha individualizadas ou coletivas, são indistinguíveis da agitação do mar; em “Onda” (1912) António Carneiro lança o enigma de um mar que se mexe entre duas superfícies inertes, privadas de uma pulsão da vida; e em “Marinha” (1916) a cor dá à areia, onde caminham duas longínquas figuras, um cenário de crepúsculo que tende a anular o movimento das águas.

Num sexto e último tópico defenderíamos que a introdução de um episódio com densidade e quantidade humanas nunca é um facto risível e acrescenta sempre à paisagem-texto uma intencionalidade pedagógica e didática: é o caso de “Praia da Figueira da Foz” (1921), onde António Carneiro preenche o areal com o colorido caleidoscópico das épocas de veraneio e faz ecoar na água, retida no canto superior direito do quadro, a vibratibilidade dos costumes da época. Ou em “Praia dos Pescadores, Cascais” (1919), onde Mily Possoz representa uma água indecisa que espelha a luminosidade do céu, e em simultâneo acolhe a vibração dos costumes da vila.

Levantamos nesta introdução uma problemática que queremos centrar no relacionamento entre a escrita e a sua ilustração, e entre a ilustração e o seu leitor. Os exemplos de Gustave Doré, Victor Hugo e Samuel Coleridge, e das ilustrações de textos de Allan Poe e Herman Melville, conduziram-nos a uma questão pivot: como é que *o conhecimento das ferramentas e meios expressivos* da ilustração pode estar na base de leituras e interpretações criativas. Porque o desenho e a pintura (a cor) convidam o leitor a olhar para o invisível/indizível do texto, atraindo-o para a possibilidade de elaborar de um modo pessoal, subjetivo, um outro texto e uma tomada de consciência complementar, a ilustração, longe de oferecer um horizonte de ilusória e confortável referencialidade, assume uma função plenamente narrativa de que muitas das colaborações deste volume dão testemunho. Afinal, também as imagens têm histórias para nos contar...

## Bibliografia

- Al Berto (1991), *A secreta vida das imagens*, Lisboa, Contexto.
- Barthes, Roland (1970-1971), “Sémiologie et urbanisme », *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 7, pp. 11-24.
- Beale, Thomas (1835), *The Natural History of the Sperm Whale*, London: John Van, 1, Paternoster Row.
- Breton, André (1964), *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard.
- Calvino, Italo (1987), “Leitura de uma onda”, in *Palomar*, trad. João Reis, Lisboa, Editorial Teorema.
- Dyer, Geoff (2021), “John Berger: Understanding a Photograph”, in *SEE / SAW – Looking at Photographs, essays 2010-2020*, Edinburgh, Canongate Books.
- Hugo, Victor (1969), *Os Homens do Mar*, in *Obras de Vítor Hugo*, Vol. I. Porto, Lello & Irmão Editores [1866]. A edição francesa usada nesta introdução, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard-Folio, 1980.
- Humbert, Jean Marcel (2002), “Avec Jean Gaumy: Pleine mer”, in *Hommes de mer – 2.ª biennale internationale de la photographie*, Paris, Musée National de la Marine.
- Horácio (18 a. C.) *Ars poética*, ed. bilingue com tradução e notas de M. R. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- Kiecol, Daniel (2019), *Maritime Painting*, Paris, Könemann, Édition Place des Victoires.
- Legrand, Jérôme (2002), “La photographie sur le territoire des homes de mer”, in *Hommes de mer – 2.ª biennale internationale de la photographie*, Paris, Musée National de la Marine.
- Leys, Simons (1998), “Richard Henry Dana et ses deux années sur le gaillard d’avant”, in *L’Ange et le cachalote*, Paris, Éditions, du Seuil.
- Lourenço, Federico (2013), “Prefácio”, in *Homero. Iliada*, trad. e prefácio de F. Lourenço, São Paulo, Companhia das Letras.
- Louvel, Liliane (2005) (dir.). *Texte/image — Nouveaux problèmes*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- \_\_\_ (2016a), *Poetics of the Iconotext*. Londres, Routledge;
- \_\_\_ (2016b), *Le tiers pictural: Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

- Matos, Campos A. (2001), *Ilustrações e Ilustradores na Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Pettegree, Andrew (2011), *The Book in the Renaissance*, New Haven, London, Yale University Press, pp. 276-277.
- Searcy, David (2021), *The Tiny Bee that Hovers at the Center of the World*, London, Random House Publishing Group.
- Volkman, Ludwig (1899), *Iconografia Dantesca, the pictorial representations to Dante's Divine Comedy*, revised and augmented by the author, with a preface by Charles Sarolea, London, H. Grevel & Co.

## Webgrafia

- Klinkenberg, J.-M. [2020]. "Pour une grammaire générale de la relation texte-image". *Pratiques* [En ligne], 185-186. URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/8436> (consultado a 24/01/2022).
- Louvel, L. (2002). "Modalités du dialogue entre texte et image. Effets de lecture", in Louvel, L. (dir.), *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Disponível em : <https://books.openedition.org/pur/40829> (consultado a 21 de janeiro de 2022).
- \_\_\_ (1998), *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail (disponível em : [https://pum.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/l\\_oeil\\_du\\_texte.pdf](https://pum.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/l_oeil_du_texte.pdf) (consultado a 24/01/2022).
- \_\_\_ (2016), *Texte/Image: Images à lire, textes à voir*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes (disponível em : <https://books.openedition.org/pur/40820> (consultado a 24/01/2022).
- Mazis, Glenn A. (1987), "Modern Depths, Painting, and the Novel: Turner, Melville, and the Interstices", in *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 70, No. 1/2 (Spring/Summer), pp. 121-144, Published by: Penn State University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41178405> (consultado a 21 de Fevereiro de 2015).

