

PROCEDIMENTOS (INTER)MIDIÁTICOS EM *CLARA AND MR. TIFFANY*¹

Dra. MIRIAM VIEIRA
Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)
São João del Rei, Minas Gerais, Brasil
miriamvieira@gmail.com

RESUMO: Ambientado na efervescente Nova York de *fin de siècle*, o romance do tipo *Künstlerroman Clara and Mr. Tiffany* (2011), da autora Susan Vreeland, trata da vida e obra da designer estadunidense Clara Driscoll. O universo do Estúdio Tiffany é narrado em primeira pessoa pela protagonista que desenvolve peças decorativas em vidro no estilo Art Nouveau. Com objetivo de distinguir uma passagem efrástica que trata um sítio arquitetônico *como se fosse* uma pintura, ou uma fotografia, de outra que tira proveito da tridimensionalidade de uma peça de design ou mesmo de toda a potencialidade de uma obra arquitetônica, este ensaio visa a análise de passagens efrásticas que verbalizam diferentes mídias presentes na narrativa de *Clara and Mr. Tiffany*, tais como vitrais e peças decorativas, assim como paisagens urbanas e edificações arquitetônicas. Para tal, além das características intrínsecas às mídias em questão, vou me valer da noção de éfrase arquitetônica como fenômeno midiático.

Palavras-chave: Arquitetura. Éfrase. Intermidialidade. Literatura.

Artigo recebido em: 23 ago. 2018.
Aceito em: 19 set. 2018.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (nº do processo: 168942/2017-8). É uma compilação da primeira parte do quarto capítulo da minha tese de doutorado intitulada *Dimensões da éfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista* (2016).

(INTER)MEDIAL PROCEDURES IN *CLARA AND MR. TIFFANY*

ABSTRACT: Set in the *fin de siècle* hectic New York, the *Künstlerroman Clara and Mr. Tiffany* (2011), by Susan Vreeland, unveils, in first person, how the American designer Clara Driscoll conceived and designed the iconic Art Nouveau *oeuvre* by Tiffany Studios. Aiming at distinguishing an ekphrastic passage that unfolds an architectural site *as if* it were a painting or a photograph, another one that takes full advantage of the tridimensionality of a design piece, or even the full potential of an architectural work, this paper presents the analysis of ekphrastic passages that verbalize different media, such as stained-glass windows and decorative pieces, as well as urban landscapes and architectural edifications. To achieve this purpose, besides the intrinsic features of the involved media, I will rely on the notion of architectural ekphrasis as a medial phenomenon.

Keywords: Architecture. Ekphrasis. Intermediality. Literature.

Em 2007, os curadores Margi K. Hofer, Nina Gray e Martin Eidelberg organizaram uma exibição com aproximadamente 60 objetos: abajures, luminárias, janelas, esmaltados e cerâmicas elaborados por Clara Driscoll e as demais mulheres, a maioria delas imigrantes, que trabalhavam nos Tiffany Studios, de Louis Comfort Tiffany, em Nova York. As peças, com motivos orgânicos, naturais e florais, eram produzidas em vitrais, mosaicos, vidro soprado e esmaltados. Cartas escritas por Clara Driscoll a seus familiares em Ohio, encontradas no início do século XXI, possibilitaram a coletânea. Louis Tiffany foi o pioneiro e maior expoente do movimento *Art Nouveau* nos Estados Unidos, por revolucionar o design de interiores no final do século XIX e início do século XX naquele país. Esse material coletado – objetos em vidro, cartas e fotografias da época – deu origem ao catálogo da exibição, intitulado *A New Light on Tiffany: Clara Driscoll and the Tiffany Girls*.

A exibição das peças e o livro *A New Light on Tiffany* inspiraram a autora norte-americana Susan Vreeland a escrever o *Künstlerroman* intitulado *Clara and Mr. Tiffany* (2011). A ação da trama se dá durante o movimento conhecido como *Art Nouveau*,² momento histórico de grandes transições, principalmente no que diz

² Um panorama geral do movimento *Art Nouveau* é apresentado no artigo “O lugar da natureza no movimento *Art Nouveau*” (VIEIRA, 2012).

respeito ao modo de construir e, mais ainda, de se pensar a arquitetura, os interiores e o design.

Clara and Mr. Tiffany é recheado de écfrases marcadas não exatamente por uma picturalidade, mas por uma visualidade patente. O universo dos estúdios de Louis Comfort Tiffany é narrado em primeira pessoa pela protagonista Clara Driscoll, chefe da unidade de mulheres da empresa, em uma efervescente Nova York de *fin de siècle*. Além do uso de écfrases nas interpretações do processo de criação da personagem central, a autora recorre a outras referências intramidiáticas, tais como os vários fragmentos de canções populares da época e poemas de Emily Dickinson, Walt Whitman, William Shakespeare e William Wordsworth, citados ao longo do romance.

Por meio de écfrases de peças feitas em vitral, de interiores ao gosto *Art Nouveau* e de paisagens urbanas, o leitor é guiado em um grande passeio visual pela Manhattan de *fin de siècle*. Para elaborar peças decorativas produzidas pelo Tiffany Studios, a designer Clara Driscoll busca inspiração na natureza abundante dos arredores de Nova York e nas grandes e dramáticas mudanças na silhueta da efervescente metrópole. Desse modo, a arquitetura, ao fazer parte do processo criativo da protagonista, extrapola o mero pano de fundo.

Muito já foi escrito sobre a relação arquitetura e literatura sob diferentes escopos teóricos. A arquitetura pode ser reapresentada pela literatura de diferentes maneiras e por meio de diferentes recursos. Uma delas se dá através da écfrase – *grosso modo*, a descrição literária de objetos de arte – premissa que, a princípio, exclui a arquitetura, por esta não se configurar como uma mídia representativa. Exatamente com a intenção de incluir mídias não miméticas, Claus Clüver propôs a definição de écfrase como “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas numa mídia visual não-cinética”³ (CLÜVER, 2016, p.462). Além de abarcar tanto as fontes de inspiração existentes quanto as imaginárias, sua definição abrange as artes tradicionais, as pinturas não representativas, a escultura e a arquitetura. Saindo dos domínios do discurso interartes, a proposta de Clüver abre as portas para o estudo da écfrase em diferentes mídias, possibilitando a análise da écfrase de edificações e de espaços urbanos. A proposta de Clüver sugere a retomada da importância do papel da oratória na Antiguidade, quando a écfrase era entendida como um exercício retórico que envolvia tanto descrição quanto narração, com o objetivo de induzir sentimentos e pensamentos vívidos por meio da *enargeia*, ou enargia, recurso que coloca o objeto narrado à frente do olho do leitor com uma vivacidade que torna o ouvinte espectador. Philippe Hamon, por sua vez, argumenta que “a presença da

³ No original: “[...] verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium”. Clüver reformula sua conhecida definição da écfrase como “a representação verbal de um texto ou textos reais ou fictícios compostos em sistemas signícos não verbais” (CLÜVER, 2008, p. 18), para a discutir a possibilidade da mídia cinema ser, ou não, incluída nos estudos sobre écfrase.

arquitetura na literatura parece estar duplamente confinada e circunscrita por gêneros epidícticos. Mais especificamente, está vinculada à prática da *écfrase*” (HAMON, 1999, p. 24, tradução nossa). Com objetivo de distinguir uma representação verbal de uma edificação, ou de um sítio arquitetônico, da representação verbal de uma pintura, este ensaio visa a análise de passagens *ecfrásticas* que verbalizam vitrais, peças decorativas, paisagem urbana e edificações arquitetônicas. Para as *écfrases* inspiradas pela arquitetura, vou me valer do modelo interpretativo (VIEIRA, 2017) delineado para o estudo de quatro tipos de *écfrases* arquitetônicas: contemplativa, performativa, simbólica e técnica.

As leis em voga nos Estados Unidos durante a virada do século XIX-XX proibiam empresas como os Tiffany Studios de manter contrato com mulheres casadas. Assim sendo, a trama do romance trata da trajetória de Clara desde o momento que decide retomar o trabalho após enviuvar-se prematuramente até a aposentadoria. Em uma nova fase de vida, é promovida como chefe do departamento feminino dos Tiffany Studios e envolve-se afetivamente com Edwin Waldo, um entusiasmado ativista político. Com receio de novamente abrir mão de sua carreira, a protagonista posterga a resposta ao seu pedido de casamento. Quando finalmente decide aceitar, o noivo desaparece misteriosamente, o que a fragiliza. Mas a designer não se deixa abater e direciona toda a sua energia para o trabalho. Essa dedicação a leva a ganhar reconhecimento internacional com a peça *Dragonfly (Libélula)*, 1899, na Exposição Universal de Paris, em 1900. Em 1902, o departamento masculino exige o fechamento do departamento feminino, pois, segundo eles, além de ele lhes tirar trabalho, o produto final só serve para gerar prestígio a Mr. Tiffany, não dando lucros à empresa. Mas Clara incentiva a luta pelos direitos da mulher no trabalho junto a sua equipe. Em 1908, aos 47 anos, a protagonista casa-se com o ator inglês Bernard Booth, seu amigo e confidente, e aposenta-se.

A protagonista mantém uma relação muito próxima com o patrão, Louis Comfort Tiffany, com quem tem longos e animados diálogos sobre a concepção e elaboração das peças de design. Nesses diálogos, a autora usa a voz de Mr. Tiffany para evocar os preceitos e a fundamentação teórica do movimento *Art Nouveau*. São muitos os momentos de inspiração e de processo criativo de Clara ao longo de todo o romance. Dentro da temática do movimento de vanguarda – a estilização de formas da natureza e o conflito gerado pelo aceleração do crescimento das grandes cidades –, Vreeland explora o léxico pertinente aos novos materiais em voga – o ferro e o vidro –, assim como as relações de transparência – luz e brilho. O processo de execução de vitral consiste, grosso modo, em envolver as bordas das peças de vidro em fita de cobre. Essas fitas de cobre serão estanhadas e soldadas entre si. Cada peça de vidro passa por um processo de pigmentação para adquirir cores diferentes. As passagens dedicadas a cada uma das peças – vitrais, mosaicos, abajures e luminárias, entre outros – são longas e se estendem por vários capítulos, como a *écfrase* tradicional do vitral bidimensional *Aurora, Young*

Woman at a Fountain (A jovem Aurora e a fonte, 1894) e a écfrese de um vitral tridimensional, o abajur *Butterfly* (Borboleta, 1899).

No trecho que antecede a écfrese da confecção do vitral bidimensional *Aurora, Young Woman at a Fountain* (FIGURA 1), a jovem viúva, Clara, é pedida em casamento por Edwin. Porém ela só se sente pronta para um novo casamento mais de um ano após a proposta. Apesar de estar aberta para o amor, não está disposta a novamente abrir mão da carreira. A designer concentra toda sua energia na elaboração da peça, na esperança de fazer um trabalho tão primoroso e extraordinário que leve Mr. Tiffany a rever a política da empresa em relação a mulheres casadas. Clara relata o processo de transposição do desenho da donzela pintado em papel, de autoria de Will Lowe, para o vitral:

Na pintura, uma donzela ruiva, com um vestido dourado, com riscas em mel e oliva claro, estava de pé ao lado de uma cuba oval em pedra, de cuja borda a água se derramava para dentro de um poço. Uma perna bem talhada até a coxa, assim como seu quadril, cintura e a parte de baixo de um braço levemente levantado, estão todos sutilmente visíveis através do tecido diáfano. Escorei vários painéis contra o parapeito da janela para ver a luz através deles, adorando o que eu poderia sugerir por meio deles. Mr. Tiffany ficaria deslumbrado se os espectadores pudessem ver a pele dela através das múltiplas camadas do vidro. Para o fino tecido que se cai em dobras dos ombros até o chão, eu poderia usar cortinas de vidro transparente na frente de uma segunda camada de ouro cintilante e sombras cor de âmbar, e cortar a camada posterior de modo a revelar a forma do corpo dentro da gaze flutuante... A sensualidade era a genialidade da pintura original, e eu queria que Mr. Tiffany a reconhecesse em minha interpretação também. Eu queria ver os olhos dele brilharem de admiração por seu esplendor e por mim... Os braços da mulher estariam levantados para amarrar ou desamarrar sua túnica? Um homem havia encomendado o vitral. Desamarrar, decidi. Assim seria mais erótico. Por mim, o título seria *Donzela trêmula se preparando para sua noite de núpcias* (VREELAND, 2011, p. 94-95, tradução e grifos nossos).

O trecho inicia com a palavra “pintura”, mas a medida que a materialidade do vidro, cuja tonalidade muda de acordo com a incidência da luz, ganha destaque no relato, a “pintura original” ganha status de “vitral” em sua marcação final. No entanto, além dos aspectos técnicos envolvidos no procedimento, a protagonista-narradora deixa transparecer sua ansiedade em relação à iminente noite de núpcias. No texto, o processo criativo se mistura com os sentimentos, e a passagem leva o leitor a entender melhor o que se passa dentro da mente e do coração de Clara.

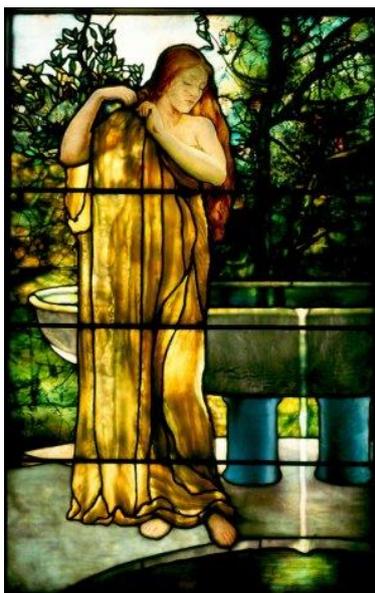


Figura 1 – Will H. Lowe, Aurora, *Young Woman at a Fountain*, c. 1894.
Vitrail, 142 cm × 89 cm. Coleção The Charles Hosmer Morse Museum of American Art,
Winter Park, Flórida.
Fonte: <<http://goo.gl/BEAsbb>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

Devido às características comuns dos suportes bidimensionais, a écfrase da mídia vitral procede de maneira análoga à écfrase de uma pintura.

O segundo exemplo trata da inspiração para o abajur *Butterfly* (Borboleta, 1899) (FIGURA 2). Clara faz um passeio de bicicleta nos arredores de Nova York com Alistair, um amigo colecionador de borboletas. Ao perceber que as flores amarelas que cobrem um arbusto são na verdade borboletas, a protagonista, extasiada em meio à natureza silvestre, espanta-se com o pedido do amigo para coletar as borboletas com uma rede e prendê-las em um jarro, para mais tarde preservá-las.

Ao chegar em casa, Clara começa a desenvolver a ideia do abajur, pensando em diferentes maneiras de trabalhar com o vidro e o ferro fundido. Em um insight de criação, Clara mistura a descrição dos procedimentos necessários para a construção da cúpula com a vontade de agradar ao patrão, o que gera uma sensação de compensação perante os sentimentos mal resolvidos causados pelo abandono do noivo:

Naquela noite, deitada na cama, uma ideia cruzou as névoas da minha consciência. Ao aterrissar, agarrei-a com a mesma segurança que o Sr. Borboleta [Alistair] Booth capturou a [borboleta do tipo] Vanessa Atalanta. Era o segredo que o Sr. Tiffany e eu concordamos em guardar até o momento certo.

Os abajures da Tiffany Glass and Decorating Company eram peças únicas de vidro soprado ou moldado, mas a cúpula que cobria a fonte batismal para a

capela na Feira de Chicago fora feita de centenas de pedaços de vidro opaco armados com caixilhos de chumbo.

Uma pequena cúpula construída dessa maneira, mas utilizando vidro transparente e opalescente e colocada sobre uma fonte de luz, iria transmitir uma luz suave. Um abajur poderia ser um vitral tridimensional. Uma centena de borboletas amarelas, recortadas e colocadas como em um voo jubiloso sobre uma cúpula azul anil iria revolucionar a fabricação de luminárias Tiffany.

Mal podia esperar até o amanhecer. O momento certo para o emergir da nossa ideia secreta havia chegado. Não. Ainda não. Eu precisava aperfeiçoar o conceito primeiro para que ele [Mr. Tiffany] pudesse imaginar o que eu tinha em mente. Quando o confrontei, antes de sair com Edwin, Sr. Tiffany não me julgava indispensável, pois eu somente executava os desenhos dele ou de alguma outra pessoa. Qualquer bom seletor poderia fazê-lo. Eu precisava contribuir com algo único e que me expressasse, que revelasse aquilo que me motivava, de modo a me tornar inestimável. Isso significava projetar, desde o início, algo que ele amasse tanto quanto amava sua própria obra.

Eu precisava de uma cúpula, de madeira ou gesso, como apoio para os pedaços de vidro. Depois de lutar fechada em meu estúdio no dia seguinte, moldei uma cúpula rasa e grosseira, mais larga que alta, esticando uma peça de musselina sobre um pedaço de arame (VREELAND, 2011, p. 147, tradução nossa).

A ideia é bem recebida pelo patrão. Clara expõe “como seria adorável embrulhar um vitral de borboletas amarelas em torno de um sol – [isto é], de uma fonte de luz” (VREELAND, 2011, p. 150, tradução nossa). Mr. Tiffany estuda as borboletas coletadas, gosta do esboço inicial do projeto e julga-o viável. Já o responsável financeiro da empresa, Mr. Mitchell, apesar de concordar com a originalidade, receia os possíveis problemas construtivos. Mr. Tiffany se empolga com a ideia da reprodução em grande escala. Animadamente, sonha com “uma linha inteiramente nova! Acessível para aqueles que não podem comprar um vitral. Um novo mercado” (VREELAND, 2011, p. 150, tradução nossa). Essa afirmação da personagem é um dos princípios básicos que desencadearam o desenvolvimento do design de produto na virada do século XIX para o XX, o que reforça a contextualização histórica do romance.

Em outro dia, no estúdio, Clara mostra a Mr. Tiffany o esboço da base do abajur e explica como ela havia “desenhado um anel de suporte, que seria de bronze, circundando a urna abaixo da aba mais larga, que ligaria um delicado trio de pés, colocado mais abaixo, a uma armação que ficaria acima para prender o quebra-luz no lugar” (VREELAND, 2011, p. 153, tradução nossa). Mr. Tiffany aprova a “direção das abas seguindo a direção do voo das borboletas” e aconselha a tentativa de moldar “uma leve curva inversa [no local] onde o anel é fixado” (VREELAND, 2011, p. 153, tradução nossa). Em relação às primulas, Mr. Tiffany

ensina a Clara a maneira como a natureza é expressa no movimento *Art Nouveau*. Ele diz que as borboletas devem ser desenhadas, “caso ela assim deseje, mas sem copiar a natureza. Não somos botânicos. Somos artistas. Sugira a natureza, mas siga as convenções. Estilize. Simplifique-a até chegar às formas do contorno para transmitir a estrutura. Afinal, trata-se de um artifício” (VREELAND, 2011, p. 153, tradução nossa). Ou seja, apesar de a natureza servir como inspiração, o resultado é intencionalmente recriado de modo não mimético.



Figura 2 – Clara Driscoll, abajur *Butterfly*, 1899. Vitral, esmaltado e suporte em ferro. Fotografia de Colin Cooke em EIDELBERG, Martin et al. *The Lamps of Louis Comfort Tiffany*. Fonte: <<http://goo.gl/OwFmBb>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

Apesar de o abajur *Butterfly* ser um objeto tridimensional, vários dos parâmetros já consolidados para o estudo de marcadores textuais de picturalidade, como os estabelecidos por Hans Lund (1992), Liliane Louvel (2006, 2012) e Valerie Robillard (1998), estão presentes nos trechos efrásticos que tratam da concepção, elaboração e construção da peça. Entre esses parâmetros destacam-se o léxico que revela a especificidade da mídia (nesse caso um vitral tridimensional), as funções de linguagem, os indicadores dêiticos, acrescidos dos marcadores de tridimensionalidade.

Em relação ao léxico, os seguintes termos são usados para diferenciar os tipos de vidro: “soprado”, “moldado”, “opaco”, “transparente” e “opalescente”; e para falar do material que serviria de apoio a esses pedaços de vidro para formar a cúpula: “caixilhos de chumbo”, “madeira”, “gesso”, “musselina”, “arame” e “bronze”. A dicotomia transparência-opacidade é usada para reforçar o brilho e a

intensidade da incidência de luz através dos termos “opaco”, “transparente” e “suave”. A cúpula é chamada de “quebra-luz”.

As especificidades do abajur em vitral colorido e o mosaico com suporte em bronze, são reveladas pelas expressões: “pedaço de vidro armado com caixilho em chumbo [...] borboletas amarelas [...] cúpula azul-anil”, “vidros com diferentes tonalidades de amarelo”, “vários pedaços de vidro opalescente amarelo e âmbar”; e a técnica a ser utilizada na peça, de modo a reforçar a escolha dos materiais “vidro”, “caixilhos de chumbo”, “madeira ou gesso”, “peça de musselina sobre um pedaço de arame” e “suporte [em] bronze”.

O uso dos modais *would* e *could* (do condicional) sugere a função de especulação sobre as possibilidades no ato de criação da peça (no original): “A small dome [...] would transmit a soft light. A lampshade could be a three-dimensional [...] window. A hundred yellow butterflies [...] over a sky-blue dome would revolutionize Tiffany lamp making, a delicate trio of legs below to a cage of ribs above that would secure the shade in place” (VREELAND, 2011, p. 147). Já os indicadores dêiticos são utilizados de modo que as descrições das peças não interrompam a leitura, e sim exerçam papel de fio condutor na construção da narrativa visualmente saturada presente ao longo de toda a trama.

A tridimensionalidade evidenciada pela afirmação “um abajur poderia ser um vitral tridimensional” e as expressões “a cúpula que cobriu a fonte batismal”, “uma pequena cúpula [...] sobre uma fonte de luz”, “centenas de borboletas amarelas [...] que em um voo jubiloso sobre uma cúpula azula anil” e “uma cúpula rasa e grosseira, mais larga do que alta” são usadas para indicar a localização da cúpula de vidro em relação à fonte de luz e à estrutura em bronze que envolve o mosaico que armazena o óleo. Já a combinação das sentenças “um anel de suporte [...] de bronze, circundando a urna por baixo [...] que conectaria [os] pés abaixo de uma caixa nervurada que ficaria acima para prender o quebra-luz [em seu devido] lugar” e “curva ligeiramente inversa [no local] onde o anel é fixado” é usada para indicar a especificidade da estrutura em bronze, semelhante a uma escultura. Portanto, entremeando o processo de superação da dor causada pelo desaparecimento do noivo, essa combinação de trechos efrásticos que relatam o processo criativo de Clara, que deixam vir à tona aspectos psicológicos da personagem, permitem ao leitor visualizar o abajur *Butterfly* mais como uma escultura do que como uma pintura.

Outro tipo de passagem recorrente no romance é o das evocações dos marcos da cidade, tais como o Parque da Praça Madison, a Ponte do Brooklyn (FIGURA 5), a mansão de Mr Tiffany em Manhattan (FIGURA 6), e o primeiro arranha-céu nova-iorquino, o Edifício Fuller (FIGURA 7).

Em um dos vários momentos *flâneuse* da protagonista, em que vagueia pelos parques de Manhattan a lamentar a solidão após o desaparecimento do

noivo, ela cita um fragmento do poema “Solitário qual nuvem vaguei”, também conhecido como “Narcisos”, de William Wordsworth:

Primavera, e o parque Gramercy estava nesse domingo vestido de narcisos amarelos, cálices com arestas franzidas em discos de seis pontas. Eles me lembravam de um poema de Wordsworth sobre narcisos silvestres. Como era o início? Ah, sim. “Solitário qual nuvem vaguei.” E continuava “da riqueza que tal cena me trazia.” Bom para ele. Somente um poeta ou uma mulher apaixonada poderiam medir uma fortuna com flores. Eu não era nem um nem outro (VREELAND, 2011, p. 40, tradução nossa e WORDSWORTH, 2007, p. 84-87).

Porém, apesar de melancólica, Clara se distrai com uma alegre melodia a ressoar por todo o parque:

Vagueando também, e em ânimo semelhante, vim para o Madison Square Park. Um tocador de realejo havia estacionado com seu macaco debaixo de uma radiante árvore de magnólia com enormes flores cremosas, em cada pétala uma taça de luz do sol. Ele estava cercado de babás, crianças e seus carrinhos cobertos com véus brancos parecendo bolos de casamento. Todos no parque estavam com alguém. Até o tocador de realejo tinha um amigo peludo. Solidão se apoderou de mim apesar da alegre melodia (VREELAND, 2011, p. 40, tradução nossa).

As figuras do tocador de realejo e o macaco de estimação, das babás e as crianças, bem como a descrição do modo como a luz do sol é refletida nas flores de uma frondosa árvore e a inusitada comparação dos véus que encobrem os carrinhos dos bebês a bolos de noiva me trazem à mente aquelas pinturas impressionistas repletas de pessoas comuns, em seus momentos de *flanêrie*, passeando ou descansando em parques e jardins urbanos, tais como as telas *Tarde de domingo na ilha de Grande Jatte*, 1884, de Georges-Pierre Seurat (FIGURA 3), ou *O Parque Monceau*, 1878, de Claude Monet (FIGURA 4).

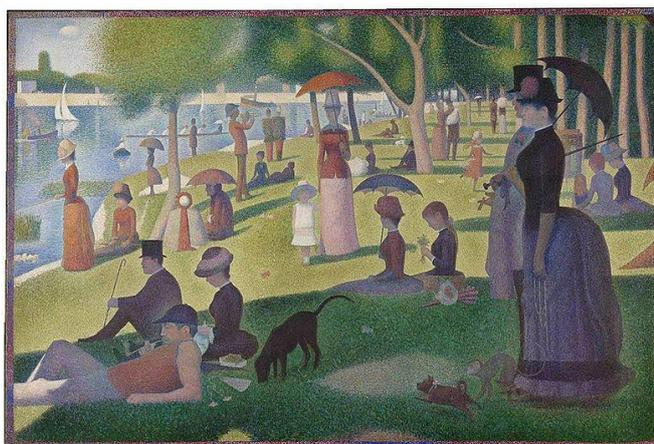


Figura 3 - Georges-Pierre Seurat, *Tarde de domingo na ilha de Grande Jatte*, 1884. Pintura a óleo, 208 cm × 310 cm. Art Institute of Chicago, Coleção Helen Birch Bartlett. Fonte: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/seurat/grande-jatte/>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

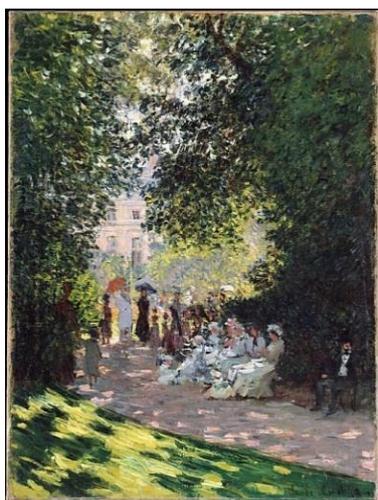


Figura 4 - Claude Monet, *O Parque Monceau*, 1878. Pintura a óleo, 72,7 cm × 54,3 cm. The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001555/>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

Ao descrever o Parque da Praça Madison “como se” fosse uma pintura impressionista, a protagonista recorre à descrição para contrastar o peso de sua solidão à leveza passada pelo imaginário da época. Sem fornecer dicas por meio do título ou citação, a passagem não descreve um quadro específico e por isso exige do leitor a capacidade de decodificação da linguagem das artes no texto. Esse recurso ilustra o que Louvel chama de descrição pictural (LOUVEL, 2012, p.193). Para Robillard, esse tipo de descrição provoca, de maneira “associativa”, o diálogo entre as artes por meio de ferramentas literárias e temáticas (ROBILLARD, 1998,

p.60-62). O trecho destaca-se pelo modo como a mídia-alvo – literatura em forma de romance – evoca ou imita, mas não reproduz genuinamente os elementos ou as estruturas de sua mídia-fonte – a pintura, e, portanto, ilustra o que Irina Rajewsky categoriza como “caráter ‘como se” (RAJEWSKY, 2012, p. 27-29). Apesar da qualidade pictural, devido à sutileza tanto dos marcadores textuais quanto do nível de saturação pictural, os elementos apresentados são insuficientes para a configuração do trecho como uma écfrase do parque que integra a paisagem urbana de Nova York.

Em algumas passagens, a protagonista somente lista os lugares visitados ao transitar pela metrópole; em outras, ela descreve sua percepção, como neste trecho sobre a Ponte do Brooklyn:

Na outra direção, bem acima do East River, uma pista de rolamento havia sido lançada sobre os topos de mastros, suspensa por cabos de aço entre duas torres imponentes com arcos góticos duplos, seis vezes mais altas que a linha do horizonte, composta por edifícios de cinco andares. A grandiosidade da Brooklyn Bridge falava de coragem e audácia, genialidade e esforço humano em grande escala. Seu efeito era inspirador, declarando que o esforço constante irá trazer realizações brilhantes. O vento levou embora minha autopiedade mal-humorada por não poder ir à feira, quando reconheci como eram gloriosos a cidade e o tempo em que vivia (VREELAND, 2011, p. 72, tradução nossa).

James Heffernan usa exatamente o exemplo do poema (ecfrástico) “À Ponte do Brooklyn”, de Hart Crane, para argumentar que, devido à ausência de qualidade representativa, representações de obras arquitetônicas não podem ser consideradas como écfrase (HEFFERNAN, 1991, p. 4, tradução nossa). Entretanto, conforme já mencionado, Clüver (1997) inclui a arquitetura para ilustrar aplicações para o termo. De acordo com sua noção, a representação verbal – a fala da protagonista do romance – de um texto real composto em sistema sígnico não verbal – a Ponte do Brooklyn – revela-se como écfrase. O trecho é capaz de fazer presente uma paisagem urbana ausente por meio da combinação dos elementos construtivos específicos daquela ponte – “pista de rolamento”, “topos de mastros”, “cabos de aço”, “duas torres [...] seis vezes mais altas”, “arcos góticos duplos” – aliados aos marcadores que direcionam o olhar – “outra direção”, “acima”, “sobre”, “suspensa”, “entre” – seguidos de expressões que reforçam o caráter simbólico de um dos mais conhecidos cartões postais de Nova York (FIGURA 5). Em uma típica “écfrase arquitetônica *simbólica*, ou seja, aquelas atribuídas a um conhecimento cultural” (VIEIRA, 2017, p. 255), apesar da protagonista-narradora enfatizar mais o orgulho nacionalista do que a paisagem urbana nessa passagem, o leitor contemporâneo, mesmo aquele que não possua conhecimento do discurso técnico ou não tenha interesse por arquitetura, consegue visualizar o monumento histórico por meio do olhar de Clara. Portanto, apesar de o elemento focalizador se encontrar fora da cena, a verbalização configura-se como uma écfrase de um monumento arquitetônico.



Figura 5 – Fotografia da Ponte do Brooklyn.
Fotografias de época disponibilizada na página na internet da autora Susan Vreeland.
Fonte: <<http://goo.gl/ijdj6a>>. Acesso em: 2 out. 2014.

As personagens do romance acompanham as grandes e dramáticas mudanças na silhueta de Manhattan, dentre elas a evolução da construção, próxima ao Madison Square Park, do primeiro arranha-céu nova-iorquino, o Edifício Fuller, conhecido como Flatiron (FIGURA 7), devido à semelhança com um ferro de passar roupas. Eis o trecho:

No parque da Praça Madison, eu me posicionei defronte à árvore de magnólia, para que as garotas na minha frente pudessem ver o Edifício Flatiron atrás de mim como uma mera fachada sem estabilidade. Esse edifício começou como uma ideia antes de tomar forma em ferro e pedra. [...] Uma ideia que reúne beleza, utilidade e estabilidade. Alguns disseram que não poderia ser construído. Outros, que iria ser derrubado por um vento forte. Ele apenas parece frágil de uma perspectiva, o que engana (VREELAND, 2011, p. 313, tradução nossa).

Com o intuito de estimular suas funcionárias a superarem a pressão do sindicato masculino, que tentava extinguir o departamento feminino, a protagonista-narradora leva sua equipe até o Madison Square Park. Enquanto o leitor constrói a cena em sua mente, as funcionárias são guiadas por Clara, que atua como um produtor teatral e posiciona as colegas como que em um cenário a fim de verem o edifício somente como uma grande fachada sem estabilidade. Ao fazer uma analogia entre a fragilidade enganosa do edifício e a do lugar das mulheres no mercado de trabalho, a autora brinca com a noção de perspectiva na literatura e na arquitetura. Nessa passagem efrástica, em vez de serem guiadas em um passeio ao redor, ou no interior, da edificação, as personagens imitam a posição estática contemplativa de um observador defronte a um quadro em um museu ou uma galeria. O elemento focalizador localiza-se do lado de fora da

paisagem urbana em questão, a contemplar a edificação. Ou seja, a éfrase arquitetônica *contemplativa* (VIEIRA, 2017, p.252) é aquela análoga a uma éfrase de um artefato bidimensional.

Entretanto, de acordo com o arquiteto Steen Eiler Rasmussen, “não é suficiente ver arquitetura; devemos vivenciá-la [...], residir nos aposentos, sentir como nos circundam, observar como nos levam naturalmente de um para outro” (RASMUSSEN, 1998, p. 32). A arquitetura deve ser explorada fisicamente através dos sentidos, ou seja, “devemos estar conscientes dos efeitos [causados por diferentes texturas], descobrir por que certas cores foram usadas e não outras, [...] e sentir a grande diferença que a acústica faz em nossa concepção de espaço” (RASMUSSEN, 1998, p. 32). Portanto, uma edificação, ou um sítio arquitetônico, irá atingir seu fim quando, ao ser vivenciado em sua plenitude, torna-se palco para a performance das atividades do dia a dia. Mieke Bal, por sua vez, argumenta que, além de ser “um emprego de visibilidade dentro do discurso linguístico”, a éfrase é “o gênero discursivo no qual palavras e imagens disputam mais poder performativo” (BAL, 2006, p. 124-125, tradução nossa). Assim sendo, para compreender como a tridimensionalidade é verbalizada não somente pelo léxico arquitetônico e pelas relações entre tempo e espaço, é preciso considerar também o apelo aos sentidos, principalmente o sensório-motor, que auxilia o narrador a guiar o leitor dentro e ao redor da edificação. Porém, para investigar como essa característica performativa da arquitetura se dá no texto literário é preciso, conforme sugerido por Clüver, retomar as origens do termo éfrase na antiguidade.

O conceito difundido para a éfrase era imbuído de teorias filosóficas e retóricas acerca de percepção, imaginação, memória e mimese. Ruth Webb explica que a éfrase “não buscava representar, mas sim provocar um efeito na mente da audiência de modo a imitar o ato de ver” (WEBB, 2009, p. 38, tradução nossa) por meio de enargia, que é aquele efeito *déjà vu* que sentimos ao identificar uma imagem visual por meio de uma descrição verbal. Em vez de representar somente um objeto específico, a éfrase, de modo consistente, favorecia a capacidade performativa do locutor, graças a sua própria experiência e imaginação. Para atingir a mente da audiência, esse locutor ativava a visualização de uma cena através do lampejo de uma outra cena correspondente. A ferramenta epistemológica conhecida como *Periegesis*, ou periegesese, era utilizada em éfrases de “lugares feitos pelo homem” como desencadeadora da enargia. Nas éfrases sobre locais – edificações ou lugares geográficos – o orador fazia uso da periegesese para desencadear o efeito da enargia na audiência. De acordo com Webb, a periegesese é uma “forma elaborada de contar” em que o locutor guia o receptor “em torno da cena” ou “através do espaço” (WEBB, 2009, p.54, tradução nossa). Em suma, ao intensificar a experiência arquitetônica de percorrer o entorno, o interior e o exterior de uma edificação, a periegesese facilita o desencadeamento de enargia em éfrases *performativas* (VIEIRA, 2017, p.254), isso é, aquelas que tiram proveito de toda a potencialidade da mídia arquitetura.

Tal efeito pode ser ilustrado pela passagem em que Clara Driscoll é convidada a conhecer o estúdio pessoal de seu patrão, Mr. Tiffany, localizada em Manhattan, que é historicamente considerada um dos marcos culturais do movimento *Art Nouveau* nos Estados Unidos. Para uma maior compreensão deste “movimento estético [como um exemplo de] síntese de todas as artes” (VREELAND, 2011, p. 156, tradução nossa), várias personagens do romance são convidadas a conhecer o estúdio pessoal do patrão de Clara. A protagonista estranha a ausência de forro, e o dono da casa explica que o pé direito tem mais de 13 metros de altura. A designer descreve o que vê:

Daquela escuridão uma variedade estonteante de globos soprados e pesadas lamparinas em vidro, moldados em formas do Oriente Médio, estavam penduradas em correntes ornadas de diferentes comprimentos. Não eram correntes comuns. Claro que não. Entre os elos alongados, essas tinham elefantes, sinos, pavões e figuras femininas, tudo em ferro fundido. As lamparinas jogavam luz colorida sobre tapetes persas, peles de tigre sobre canapés, e divãs em ricos tons escuros de veludo para criar uma atmosfera luxuosa, mas pesada. No centro da sala, uma enorme chaminé afilada elevava-se em direção à escuridão. Na base alargada, quatro aberturas parecendo cavernas, cada qual voltada para uma direção, pareciam ter sido esculpidas em granito. Elas irradiavam uma luz oscilante, um calor sutil, nuvens de fumaça e uma fragrância aromática (VREELAND, 2011, p. 160-161, tradução nossa).

A relação entre luz e escuridão delimita e enquadra a passagem impregnada de elementos arquitetônicos feitos em materiais duros – granito, vidro e ferro fundido – de inspiração oriental, em contraponto àqueles que deixam vestígios táteis – a trama do tapete persa, o veludo e a pele de animal. O trecho apresenta um apelo aos sentidos da visão (escuridão, lamparinas com luzes coloridas e oscilantes), do tato (diferentes texturas), do olfato (fumaça e fragrância aromática) e ainda ativa o sistema sensorio-motor do leitor. Guiado pela narradora, o leitor vagueia pelo ambiente ao redor do mobiliário requintado, observando detalhes a partir de diferentes ângulos. De modo a auxiliar a visualização de um ambiente tão peculiar, os verbos usados para narrar uma experiência da protagonista no passado – *hung, had, soared, gave off* –, aliados às expressões de comparação *cave-like* e “*looked as though they were sculpted*” (ver original em nota), evocam o caráter como se, de modo enfatizar o contraste entre o elemento central do ambiente, uma lareira tosca, e o luxo dos ornamentos ao seu redor. A noção de espaço é estabelecida pela relação entre altura e profundidade dos ornamentos rebuscados. Esse recurso, em que a persona literária guia o leitor em um passeio por um sítio arquitetônico, pode ser caracterizado como periegesis.

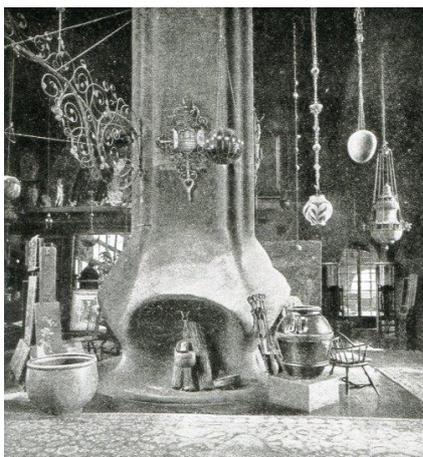


Figura 6 – Fotografia de lareira no estúdio pessoal na mansão de Mr. Tiffany.
Publicada em “The Most Artistic House in New York City: A series of Views of the Home of Mr. Louis C. Tiffany”, *Ladies Home Journal*, Nov. 1900. Fonte: <<http://goo.gl/0wvORc>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

A éfrase ilustra um típico e atravancado interior burguês, cheio de rastros e vestígios, de modo a contextualizar os interiores característicos da época, como os descritos por Walter Benjamin (1989), onde não é possível incluir mais nada. A relação entre luz e escuridão delimita e enquadra a passagem impregnada de elementos arquitetônicos feitos em materiais duros – granito, vidro e ferro fundido – de inspiração oriental, em contraponto àqueles que deixam vestígios táteis – a trama do tapete persa, o veludo e a pele de animal. O trecho apresenta também um apelo aos sentidos do tato (diferentes texturas), da visão (escuridão, lamparinas com luzes coloridas e oscilantes), do olfato (fumaça e fragrância aromática) e ainda ativa o sistema sensorio-motor. Guiado pela narradora, o leitor vagueia pelo ambiente ao redor do mobiliário requintado, observando detalhes a partir de diferentes ângulos. A noção de espaço é estabelecida pela relação entre altura e profundidade dos ornamentos rebuscados. Com auxílio do recurso periegesis, a *persona* literária evoca o ambiente *como se fosse* uma obra de arte, ou uma instalação, em que o leitor é levado não somente a transitar por entre o mobiliário enquanto percebe relações de altura e profundidade provocadas pelos adornos singulares, mas também a ter sensações provocadas pelos sentidos da visão, do tato e do olfato. Portanto, parece-me viável considerar essa passagem também exemplo de éfrase arquitetônica performativa, pois a enargia é desencadeada pela percepção sensorial do caráter tridimensional do ambiente arquitetônico.

A protagonista narradora retorna ao Flatiron em um outro momento do romance e lá explica a seus amigos George, Dudley e Hank que o edifício se ergue “no lote triangular cortado pelo caminho diagonal que [liga] a Broadway à Quinta Avenida”. Pedalando “no tráfego ruidoso”, cada vez mais “ela se espanta com a

ousadia dos arquitetos” (VREELAND, 2011, p. 296, tradução nossa). Assim como na éfrase do estúdio localizado no interior da residência de Mr. Tiffany, Clara explora, a partir de diferentes pontos de vista, as características externas do edifício:

Descendo pelo Madison Square Park, vi o edifício rompendo o céu acima das árvores. De certo ângulo, somente uma de suas longas laterais era visível, fazendo com que ele parecesse ser uma construção totalmente plana, uma mera fachada sem nenhuma profundidade, como se fosse um grande pedaço de papelão em pé, pintado com janelas. Era desconcertante, mas também emocionante. Andando para o oeste, podia ver um pedaço do outro lado, o que fazia o edifício parecer mais estável. Atravessei a rua e encontrei Dudley, Hank e George [...] esperando por mim no local combinado (VREELAND, 2011, p. 388, tradução nossa).

Apesar de menos pictóricas ou fotográficas que as anteriores, as comparações inusitadas – como a do edifício que “rompe o céu”, ainda que pareça “um grande pedaço de papelão em balanço pintado com janelas” ou a “proa de um navio [que adentra] a cidade”, e a grama do parque “como um tapete verde” – remetem ao caráter *como se* sugerido por Rajewsky (2012). De forma contemplativa, a personagem brinca com o que está inserido dentro de seu campo visual, enquadrado como se fosse uma foto ou um cartão-postal do edifício.

A coragem dos arquitetos impressiona as personagens do romance. Com 87 metros de altura, distribuídos em 22 andares, o edifício é, para Dudley, “desafiador e ousado”. Hank o compara à “proa de um navio adentrando a cidade”. Para George fica a sensação de vertigem (VREELAND, 2011, p. 296, tradução nossa). Clara guia os amigos até o exato local do parque de onde o edifício parece extremamente estreito e explica que aquela “é uma nova maneira de se construir. As paredes exteriores são presas às vigas de aço por dentro, em vez de o interior da construção ser ligado às paredes exteriores de pedra” (VREELAND, 2011, p. 297, tradução nossa). O novo tipo de construção provoca estranhamento ao permitir diferentes perspectivas, de acordo com o ponto de vista do observador.

Os amigos decidem subir de elevador até o vigésimo-segundo andar do edifício. O sentido da audição é evocado por Clara ao sugerir que seus ouvidos estalam como em um trem atravessando um túnel. Lá do alto, depois de identificar o prédio onde ficam os Tiffany Studios, os amigos traçam uma linha imaginária “retangular como um tapete verde”, que vai da Quarta Avenida até o pequenino Parque Gramercy; logo atrás está Irving Place (VREELAND, 2011, p. 298, tradução nossa). Novamente por meio de éfrase arquitetônica performativa, as personagens observam a cidade de um ponto de vista completamente novo, proporcionado pelo deslocamento físico até o topo do Edifício Flatiron, o trecho promove uma experiência espacial incorporada, que extrapola a éfrase tradicional de objetos bidimensionais.



Figura 7 – Fotografia do Edifício Flatiron.
Fonte: <<http://goo.gl/7iN0g7>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

Nos trechos que tratam do Edifício Flatiron, não há indícios óbvios de picturalidade. Porém, a visualidade com qualidade enargeica está de acordo com a proposta de Clüver. Como o leitor é levado a observar, e experimentar fisicamente, o edifício a partir de diferentes ângulos – do outro lado da avenida, da Praça Madison, do entorno, e ainda de seu topo –, essa éfrase extrapola portanto a de uma escultura. É preciso que a experiência espacial incorporada seja evidenciada pelo texto verbal, assim como no momento em que as personagens sobem até o andar mais alto do edifício e de lá observam a cidade a partir de um ponto de vista completamente novo. A tridimensionalidade do Edifício Flatiron é aqui incorporada. Também diferentemente da éfrase do estúdio de Mr. Tiffany, narrada somente pelo lado de dentro da residência, a narradora age, a partir de diferentes perspectivas, como um agente focalizador em movimento, ao conseguir tirar proveito do recurso periegesis para explorar o exterior, o interior e ainda o entorno de uma edificação estática. Guiado pela narradora, o leitor pode ver e também vivenciar a construção arquitetônica.

Em suma, com auxílio do recurso enargia, o leitor consegue ter um contato com o texto quando a imagem de uma edificação ausente se faz presente defronte de seus olhos, ou seja, a éfrase de uma obra arquitetônica do tipo contemplativa acontece de maneira análoga à éfrase de artefatos bidimensionais. As éfrases que demandam um certo conhecimento cultural se encaixam também na tipologia éfrase arquitetônica simbólica. Já com auxílio da periegesis, além de possibilitar a visibilidade, a experiência incorporada das personagens guia o leitor por um lugar onde ele não está por meio de éfrases arquitetônicas do tipo performativa. As

écfrases aqui analisadas demonstram o quanto o olhar da narradora é o de uma artista, sensível aos aspectos picturais, visuais, e plásticos provocados pelas grandes e dramáticas mudanças na arquitetura da Nova York de *fin de siècle*.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. *A Mieke Bal Reader*. Chicago: U of Chicago P, 2006.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-102. (Obras Escolhidas, 3).

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (Ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 459-477.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2008.

EIDELBERG, Martin; GRAY, Nina; HOFER, Margaret K. *A New Light on Tiffany: Clara Driscoll and the Tiffany Girls*. New York: New York Historical Society, 2007.

HAMON, Philippe. Littérature et architecture: divisions et distinctions: quelques généralités. *Travaux de Littérature*, n. 12, p. 313-321, 1999.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, n. 22, p. 297-316, 1991.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Tradução de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2006. p. 191-220.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1. p. 47-69.

LUND, Hans. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Translated by Kacke Götrick. Lewiston; Queenston; Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1992.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2012. v. 1. p. 15-45.

RASMUSSEN, Steen E. *Arquitetura vivenciada*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROBILLARD, Valerie. In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach). In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 53-72.

VIEIRA, Miriam. Écfrase arquitetônica: um modelo interpretativo. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 241-260, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12053/10682>.

VIEIRA, Miriam. O lugar da natureza no movimento Art Nouveau. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 6, p. 63-73, jul.-dez. 2012.

VREELAND, Susan. *Clara and Mr. Tiffany*. New York: Ramdon House, 2011.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey: Ashgate, 2009.

MIRIAM VIEIRA é professora adjunta de Literaturas em Língua Inglesa no Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del Rei. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Estudos Literários e especialista em Ensino de inglês como língua estrangeira pela FALE, UFMG. Bacharel em arquitetura. Áreas de interesse: Literatura, pintura e arquitetura; Estudos sobre Intermedialidade, écfrase, adaptação cinematográfica.