



ISSN 1518-8779

ISSN en ligne 2260 - 5983

Au-delà des images visibles dans les récits de Sérgio Sant'Anna

Maria Luiza Guarnieri Atik

Université Presbytérienne Mackenzie (UPM), Brésil

vatik@uol.com.br

Résumé

Il y a de nombreux rapports entre la littérature et les arts plastiques. Ils deviennent encore plus profonds quand l'un des arts se transforme en source de création pour l'autre. Dans ce travail on privilégie le biais de transposition intersémiotique des arts plastiques pour la littérature, en tenant compte surtout, sur l'intermédialité d'Irina Rajewsky et de Claus Clüver. Pour cela, on analyse dans les contes de Sérgio Sant'Anna, comme des représentations picturales et sculpturales en la transformant en objets ecfrastriques dans les narratives fictionnels.

Mots-clés : transposition intersémiotique, intermédialité, ecphrase

Para além das imagens visíveis nas narrativas de Sérgio Sant'Anna

Resumo

Inúmeras são as relações entre a literatura e as artes plásticas, e tornam-se ainda mais fecundas quando uma das artes se transforma em fonte de criação para outra. Nesse trabalho privilegiamos o viés da transposição intersemiótica das artes plásticas para a literatura, baseando-nos, sobretudo, nas teorias sobre Intermidialidade de Irina Rajewsky e de Claus Clüver. Para tanto, examinamos em dois contos de Sérgio Sant'Anna, como representações pictóricas e escultóricas transformam-se em objetos ecfrastricos nas narrativas ficcionais.

Palavras-chave: transposição intersemiótica, intermidialidade, écfrase

Beyond visible images in Sérgio Sant'Anna's narratives

Abstract

The relations between literature and the visual arts are innumerable and they become even more fruitful when one of the arts is the source for the creation of the other. This paper focuses on the issue of intersemiotic transposition from the visual arts into literature, based mainly on Irina Rajewsky's and Claus Clüver's theories on intermediality. To this end, it examines how, in two short stories by Sérgio Sant'Anna, pictorial and sculptural representations are transformed into ekphrastic objects in the fictional narratives.

Keywords: intersemiotic transposition; intermediality; ekphrasis

Les études d'intermédialité suscitent de plus en plus de réflexions et de débats dans de nombreuses universités et groupes de recherches aussi bien au Brésil qu'à l'étranger. Dans le cadre des études universitaires, le concept d'intermédialité, comme l'indique Jürgen E. Muller, n'est pas nouveau, *mais une réaction à des circonstances historiques particulières dans les humanités, dans le paysage médiatique et dans les arts*. Le concept d'intermédialité *aurait pu être conçu comme une réponse à l'héritage académique et institutionnel de nos universités au XIX^e siècle et comme un point de départ pour le renouvellement des chercheurs et de leurs recherches à un moment de déclin du monde académique*. (cf. Cisneros, 2007) [...] *les réflexions sur l'intermédialité se poursuivent au long de plus de deux décennies dans les discours des études des médias ou de la littérature* (Müller, 2012:82).

Irina O. Rajewsky, dans « La frontière en discussion : le statut problématique des frontières médiatiques dans le débat contemporain sur l'intermédialité » observe que les pratiques médiatiques concrètes montrent *une tendance à la fusion ou la dissolution des frontières entre les différentes formes de média ou d'art* (2012 : 55). Les études actuelles dans le domaine des arts, de la littérature, du théâtre, de la musique, du cinéma ont vu surgir une approche qui privilégie les changements de perception de la « représentation ». La plupart de ces recherches se centrent *souvent sur une variété de phénomènes de nature intermédiaire*, tels que l'ecphrasis, les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, les concerts multimédias, la poésie visuelle, l'opéra, les installations, entre autres (Rajewsky, 2012 : 54).

Les exemples cités indiquent, d'une certaine manière, un croisement entre les médias, dans lequel chaque pratique médiatique possède des contours et des significations propres. Ainsi pour Rajewsky, chaque pratique intermédiaire mène à « trois groupes de phénomènes » :

1. Transposition intermédiaire : *L'intermédialité dans son sens le plus restreint de transposition médiatique (par exemple, les adaptations cinématographiques et les mises en roman) : dans ce cas, la qualification « intermédiaire » est associée à la création d'un produit, c'est-à-dire à la transformation d'un certain produit des médias (un texte, un film, etc.) ou de son substrat dans un autre média* (Rajewski, 2012 : 24).
2. Combinaison de médias: *L'intermédialité dans son sens le plus restreint de combinaison de médias, qui inclut des phénomènes tels que l'opéra, le cinéma, le théâtre, les performances, les manuscrits avec enluminures, les installations digitales ou sonores, les bandes dessinées, etc. [...] La qualité intermédiaire de cette catégorie est déterminée par la constellation*

médiatique qui constitue un certain produit médiatique, c'est-à-dire le résultat ou le processus même de combiner au moins deux médias normalement distincts ou plus exactement deux formes médiatiques d'articulation (Rajewski, 2012 : 24).

3. Références intermédiatiques : *L'intermédiarité dans le sens le plus restreint de références intermédiatiques. Par exemple, des références au cinéma dans un texte littéraire, à travers l'évocation ou l'imitation de certaines techniques cinématographiques, tels que le zoom, les fondus enchaînés, les fade out et le montage. [...] Les références intermédiatiques doivent alors être comprises en tant que stratégies de constitution de sens qui contribuent à la signification totale du produit : celui-ci utilise ses propres moyens, soit pour se référer à une œuvre individuelle particulière produite dans un autre média [...] soit pour se référer à un sous-système médiatique particulier [...] ou à un autre média en tant que système* (Rajewski, 2012 : 25).

Chacun de ces phénomènes révèle, selon Rajewsky, qu'il existe des conceptions qualitativement distinctes d'intermédiarité. Notre étude s'intéresse surtout au troisième phénomène, celui des références intermédiatiques qui peuvent se produire au sein de différents systèmes de signes ou de médias, comme l'attestent les exemples cités. Il faut cependant souligner que dans ces instances de références intermédiatiques, seul un média va se révéler dans toute sa spécificité physique, dans sa matérialité propre.

Le but de ce travail est d'examiner quelques références aux arts plastiques présentes dans les textes littéraires, plus précisément le processus ecphrastique dans les récits de Sérgio Sant'Anna. Comme *corpus* de cette réflexion nous avons choisi le conte « Cenários » [« Décors »], publié dans *Contos e novelas reunidos* [*Contes et nouvelles réunis*] (1997) et « Amor a Buda », [« Amour à Bouddha »] publié dans le recueil *O Homem-Mulher* [*L'Homme-femme*] (2014).

Selon J. A. Hansen, dans « Catégories épidiectiques de l'*ekphrasis* », dans les textes grecs, *le verbe **graphein** veut dire aussi bien écrire que peindre, de même que le substantif **graphé** veut dire écriture et peinture. L'équivalence d'écriture et de peinture dans le mot grec **graphein** fait qu'on peut proposer non pas l'identité de la poésie et de la peinture, par exemple, mais les homologues des démarches mimétiques appliquées à l'une et à l'autre* (2006 : 91).

Pour comprendre le concept d'*ekphrasis* du point de vue rhétorique il est important d'observer les acceptions du verbe *graphein*. D'après la définition d'Hermogène, « *l'ekphrasis est un énoncé qui présente en détails, comme disent les théoriciens, qui a de la vivacité (**enargeia**) et qui met sous les yeux ce qu'il montre* (Hansen, 2006 : 91).

Cependant, Hansen nous en avertit : de nos jours le mot *ekphrasis* est utilisé pour signifier tout effet visuel, que ce soit visualisation, iconisation, ou réalité virtuelle, s'éloignant de ses usages rhétoriques anciens (2006 : 87). Dans la littérature contemporaine, l'ecphrase dépasse les démarches de caractère mimétique de la technique rhétorique, et ceci nous invite à réfléchir au processus de constitution de la représentation dans un autre milieu, dans notre cas, à l'usage que fait Sérgio Sant'Anna de cette technique, dans beaucoup de ses récits fictionnels.

Dans le cadre des études inter-arts, on constate que les références intermédia-tiques sont ébauchées bien avant les XIX^e et XX^e siècles. Dans le cas particulier de l'ecphrase, conçue comme la « transposition » d'une composition imagétique dans un système de signes verbaux, les débats ont commencé, comme l'indique Hansen, dès la Grèce ancienne, ont été repris au cours de la Renaissance et à l'époque des Lumières, et persistent jusqu'à l'époque contemporaine.

Dans ses études d'intermédialité, Claus Clüver établit une différence entre l'*ekphrasis* dans son sens propre et l'*ekphrasis littéraire*. L'*ekphrasis*, selon Clüver est une forme de réécriture et comprend des pratiques telles que la description d'une statue ou d'une cathédrale dans un livre d'histoire de l'art, la (re)création d'un concert pour piano ou d'un ballet au sein d'un roman, le compte-rendu détaillé d'un opéra ou d'une production théâtrale ou encore la présentation verbale d'une lithographie dans le catalogue d'une mise aux enchères ; elle peut constituer une grande partie du texte, ou [...] le texte dans son intégralité (1997 : 42).

Quant à l'*ekphrasis littéraire*, Clüver souligne que même si elle s'inspire d'œuvres réelles, comme un tableau, une photographie, elle a une plus grande mobilité que l'*ekphrasis* dans son sens le plus propre, c'est-à-dire qu'elle a la tendance à gagner son autonomie par rapport au texte-source » qui est transformé « selon les besoins du texte littéraire (1997 : 42).

Pour Claus Clüver, l'*ekphrasis littéraire* dépasse également les démarches de nature mimétique proposées par la rhétorique. Lorsqu'on examine la construction du récit dans le conte « Cenários » de Sérgio Sant'Anna, dans lequel le narrateur cherche un espace adéquat pour fixer l'argument de son texte en élaboration, on remarque le dialogue qui s'établit entre le processus de constitution des scénarios urbains et les procédés propres aux langages cinématographique, théâtral et pictural. (Atik, 2010 : 217-228).

Certains « décors » sont ébauchés sous l'optique des démarches cinématographiques (description d'espaces en premier plan, en plan général ou en gros plan) ; d'autres sous l'optique de la théâtralisation par le choix d'un lexique sémantique particulier : plateau, acteurs, mise en scène, spectateur, loge, allusion à des pièces de théâtre. Toutes ces ébauches de décors sont cependant repoussées, avec une expression qui revient à la fin de chaque fragment qui compose la structure narrative : *non, ce n'est pas tout à fait ça* (Atik, 2010 : 217-228).

Cependant dans l'avant-dernier fragment du conte, le narrateur fait appel à une démarche qui s'éloigne des autres, l'*ekphrasis littéraire*, pour décrire le décor d'une cafétéria américaine (*Phillies*) des années 1940.

L'allusion explicite à un tableau d'Edward Hopper *ne réduit pas pour autant l'autonomie du texte fictionnel*. L'*ekphrasis littéraire* en s'appropriant du texte source (*Nighthawks*, de E. Hopper¹), *le soumet à l'exercice continu d'expérimentation du narrateur-écrivain* en quête du décor idéal pour son conte en processus de création (Atik, 2010 : 223), comme nous pouvons l'observer dans le fragment suivant :

[...] un comptoir de cafétéria dans une nuit américaine de 1942 entrevu du dehors, à travers la vitre, et dans lequel on aperçoit, au premier plan, un homme assis le dos tourné à la rue, vêtu d'un costume et d'un chapeau et qui, silencieux, se concentre sur le repas ou la boisson qui est devant lui et que nous ne pouvons pas voir, comme nous voyons, par exemple, à droite, dans l'espace intérieur du comptoir, un homme de cinquante ans environ, vêtu d'un uniforme blanc de serveur, penché pour laver dans l'évier un verre ou une assiette que nous ne voyons pas non plus, comme nous pouvons voir, par exemple, un couple de l'autre côté, celui-ci par contre, presque tourné vers la rue, dans la partie gauche du tableau, parce que nous sommes bien devant la reproduction d'un tableau [...] ce couple, typiquement américain, un homme, la trentaine apparente, lui aussi portant chapeau et costume, et la femme, blonde, naturellement, [...] et ils sont là seulement, tous les quatre, amants de la nuit, bohèmes, vus un jour par le peintre Edward Hopper (Sant'Anna, 1997 :179)².

C'était peut-être ce décor que le narrateur-écrivain cherchait, celui d'un instant fugace de la réalité, exprimé dans la représentation plastique du peintre américain, décor que le narrateur essaie de récréer à travers un système de signes verbaux.

Par ailleurs le narrateur, dans sa lecture de l'œuvre plastique de Hopper par le processus ephrastique, élargit ce qui est délimité par l'encadrement de la toile en un avant et un après. Il se rappelle d'abord le tableau qu'il avait vu longtemps

auparavant à Chicago, dont ressortait cette mélancolie d'une rue dans la nuit et quatre solitaires dedans, dans une cafétéria nommée Phillies (Sant'Anna, 1997 :180). Puis, il cherche en vain une reproduction de la toile de Hopper dans la Librairie Leonardo da Vinci, à Rio de Janeiro, mais il ne trouve qu'une reproduction en noir et blanc, qui ne lui transmet pas la même sensation de couleurs de l'original : le ton bleuâtre, le mélange *de la couleur de la nuit et de l'argenté de la lumière* (1997 :180) ou ce moment singulier et fugace saisi par le regard du peintre. Enfin, il constate qu'en tant qu'écrivain il cherchait pour lui-même ce qui se trouve *au-delà, peut-être parce que cela ne peut pas être mis en mots mais dans l'œuvre de peintres rares*. Ce décor qui est vite devenu visible par les mots aux yeux des lecteurs n'est pas encore le décor imaginé par le narrateur [...] *non, ce n'est pas tout à fait ça* (1997 :180).

Mais ce ne sont pas que les représentations picturales également présentes dans les contes « A mulher nua » [« La femme nue »], « A figurante » [« La Figurante »], « Contemplando as meninas de Balthus » [« Contemplant les filles de Balthus »], publiés dans l'ouvrage *O voo da madrugada [Le vol de nuit]* (2003), qui retiennent l'attention des narrateurs de Sérgio Sant'Anna. Dans le conte « Amor a Buda » [« Amour à Bouddha »] (2014), choisi comme *corpus* de cet article, le récit en première personne nous offre la jouissance d'un autre artéfact esthétique : la sculpture *Tentation (Tangseng et Yaojing)*, de Li Zhanyang. Particulièrement dans ce récit, *l'ekphrasis littéraire* ne se limite pas à être simple description, car elle met en œuvre des implicites que l'artéfact sculptural ne peut exprimer de par sa propre nature.

Dans le premier paragraphe du conte, le narrateur, se référant à la sculpture de 2005 de l'artiste chinois Li Zhanyang³, manifeste ses premières impressions de l'œuvre : *C'est très impressionnant que, dès qu'on s'approche de cette œuvre, comme pénétrant dans ses domaines, nous sommes saisis par une atmosphère de sensualité unique, imminente, littéralement originale, qui capture non seulement nos sens, mais tout notre être* (Sant' Anna, 2014 : 128)⁴.

La sculpture *Tentation* du chinois Li Zhanyang faisait partie de l'exposition « La Chine Aujourd'hui » au Centre Culturel de la Banque du Brésil à Rio de Janeiro, en 2007. Le narrateur commente que, dans le livre-catalogue de l'exposition, on rapproche l'artiste chinois de l'art pop et de l'américain Jeff Koons (2014 :129), dont les sculptures célèbrent la sensualité de façon exacerbée. De son point de vue, le plus exact serait « de rapprocher » l'art de Li Zhanyang de la branche de l'art pop qu'est l'hyper-réalisme.

La sculpture de l'artiste chinois entre dans la composition de la couverture et de la quatrième de couverture du recueil *O homem-mulher*, auquel appartient le conte que nous commentons. Sur la couverture, il n'y a que la reproduction d'une partie de la sculpture, le visage de Tangseng (ou Bouddha), en miroir. Sur la quatrième de couverture on trouve la sculpture complète, celle d'un couple - *qui ne se touche pas* -, occupant un *espace intime dans le réconfort d'une fleur de lotus* (Sant' Anna, 2014 : 130).

La nature tridimensionnelle de l'artéfact sculptural permet au narrateur une description détaillée de l'œuvre de Li Zhanyang dans sa matérialité, son volume et sa forme dans l'espace :

[...] *les mains de Bouddha (Tangseng), de Li Zhanyang, ainsi que son corps sont en position de prière et de méditation.*

Sur son visage plein, la trentaine apparente, un éclat hors du commun, sans rides ou sillons, bref une expression d'une sérénité absolue⁵ (Sant' Anna, 2014 :130)

Pour appréhender les détails de la figure de la jeune fille, il faut faire le tour de l'ensemble, et encore une fois sa beauté, celle de son visage et de son corps, devient évidente⁶ (2014 :130)

Appuyée sur sa main et sur sa jambe gauches, elle est assise aux pieds de Bouddha, très près de lui. Maigre dans la juste mesure, elle porte une tunique rose d'une tonalité discrète et imprimée de fleurs, branches et fruits qui suggèrent le Lotus ; tenue que Li Zhanyang fait paraître d'un tissu si doux qu'il fait naître chez le contemplateur l'envie de le toucher, de sentir la peau et le corps de la jeune fille [...] (2014 :130-131)⁷.

L'ensemble sculptural, comme l'indique le narrateur, est fait en « *fibre de verre peinte* », ce qui provoque chez le contemplateur une certaine impression de réalité, de palpabilité, aussi bien des vêtements que de la chair. Il manifeste de plus un *minutieux figurativisme fort expressif* (Sant'Anna, 2014 :129).

« Amor a Buda » est un texte qui s'ouvre, d'abord, avec l'intentionnalité d'être lu comme une *ekphrasis*, une représentation verbale d'une représentation sculpturale. Peu à peu, le « narrateur-contemplateur » semble donner vie à l'artéfact sculptural. Nous ne sommes pas seulement devant une représentation de deux figures disposées dans un certain espace, sur une fleur de Lotus. Au contraire, le « narrateur-contemplateur » les appelle à la vie à travers des traces, des suppositions, des interrogations qui s'entrelacent dans la trame du récit, comme nous pouvons l'observer dans les fragments suivants :

En principe, Bouddha est exempte de tentation, ses yeux semblent fixer le vide. Cela signifierait-il qu'il est complètement étranger à la jeune fille ?

Nous remettrons une éventuelle réponse à plus tard (Sant'Anna, 2014 :130)⁸. (C'est nous qui soulignons).

Ensuite, le narrateur ajoute que les yeux de la jeune Yaojing, à traits orientaux [...] *contemplant Bouddha, entre autres, comme si elle voulait le dévoiler et voir également l'effet qu'elle lui fait, et pour l'attirer du regard, cette autre arme de la séduction (Sant'Anna, 2014 :131)*

[...]

Reprenons : Tangseng ou Bouddha est-il vraiment si étranger à la jeune fille et à la tentation comme ses yeux le laissent transparaître ? (Sant'Anna, 2014 :131)⁹. (C'est nous qui soulignons).

La voix narrative elle-même suggère que nous pariions que non, sinon il ne serait à la rigueur pas possible de parler de « tentation », comme le titre même de la sculpture l'indique. Et en supposant que Tangseng ou Bouddha ait été sensible au regard de la jeune Yaojing, le narrateur infère qu'il pourrait y avoir, au-delà du temps et de l'espace de l'œuvre elle-même, *de possibles mouvements, de possibles suites, parfois seulement à l'intérieur des protagonistes et, sûrement, à l'intérieur de beaucoup de ceux qui ont contemplé la sculpture (Sant'Anna, 2014 :132).*

Pour le narrateur, le sculpteur chinois a laissé inscrites, dans l'artéfact de verre peint, des histoires à venir, au-delà du temps de sa création. La sculpture silencieuse, grâce à sa beauté, sa plasticité et sa suggestion d'éternité, a le don d'activer l'imagination exaltée du narrateur, qui animera les figures sculptées, en les mettant en mouvement :

Soudain, dans un élan, Tangseng tourne son visage vers Yaojing, lui ouvre ses bras, et elle, surprise et enchantée, va se nicher dans ses bras. Il n'y a pas de mots pour décrire la beauté de la position dans laquelle ils se retrouvent, tout près l'un de l'autre. Ah, comme Bouddha se sent homme ; comme Yaojing se sent une frêle femme (Sant'Anna, 2014 : 132-133)¹⁰.

Lorsqu'il donne vie aux figures sculptées, leur attribuant des voix et des pensées, le narrateur déconstruit la représentation de l'artéfact de Li Zhanyang : Bouddha n'est plus étranger à l'admiration et à l'amour de Yaojing. Elle, à son tour, n'essaie plus de le séduire par le regard, elle se niche désormais dans les bras du « *maître divin, comme une frêle femme* ». Devant une telle possibilité, le « narrateur-contemplateur » voit se réveiller chez lui de nouvelles sensations. Et si cette deuxième sculpture (Yaojing dans les bras de Tangseng) avait été créée par le sculpteur chinois, elle ne pourrait pas, comme l'affirme le narrateur, s'intituler « Tentation ». La sculpture serait plus *qu'iconoclaste, elle serait une œuvre d'art hérétique (Sant'Anna, 2014 :133).*

Cependant, lors du déroulement de la trame narrative, la sculpture silencieuse de Li Zhanyang continue, comme un envoûtement, à activer l'imagination de ce « narrateur-contempleteur », à suggérer la possibilité de la création de deux, trois ou quatre sculptures emportées dans une aura de passion et de sentiments multiples. Le récit, sur un ton érotique, décrit alors les moments de plaisir et de jouissance des amants :

Ils expérimentent une jouissance extrême, comme tous les amants, à décrire ce que l'un fait à l'autre et au plus intime de leurs corps.

[...]

Yaojing, qui a joui du triomphe de conquérir ce qui aurait paru impensable, conquérir un Bouddha, qui a joui au maximum des plaisirs et de l'amour, se rend doucement compte que les moments les plus excitants qu'elle a vécu avec Tangseng ont été ceux du défi qu'elle a vaincu, ceux de leurs premières étreintes et caresses, ceux des découvertes de leurs corps ensemble. Et maintenant il y a déjà les moments d'ennui, d'une certaine lassitude [...].

Bouddha n'ignore pas ces sentiments, il les accepte et les laisse passer. Et il ne lui répugnerait pas de vivre la vie quotidienne. Parce que c'est l'imparfait et l'incomplet qui constituent la nature, même celle d'un Bouddha [...] (Sant'Anna, 2014 :133-134)¹¹.

Tout en reconnaissant qu'il a cédé à la tentation, Bouddha a pleine conscience qu'il a toujours été un homme, mais un homme *relié à l'infinitude et à l'ineffable* (Sant' Anna, 2014 :134).

A la fin du récit, la jouissance esthétique du « narrateur-contempleteur » cesse brusquement, et il reprend le conte à son début :

Revenant au primordial, Tentation, comme toute sculpture - n'intéressant pas ici les exceptions -, fixe le moment où Bouddha, en état de méditation profonde, est tenté par cette jeune fille si belle, Yaojing, qui fait appel à toute sa beauté et à tous ses artifices, qui chez elles sont naturellement séduisants et gracieux (Sant'Anna 2014 :134)¹².

Comme nous avons pu l'observer, dans les deux contes les représentations ecphrastiques ou les références intermédiatiques motivées par des représentations artistiques font que des signes non-verbaux (peinture et sculpture) se transforment en signes verbaux. Comprises en tant que stratégies de constitution de sens, les représentations ecphrastiques ou intermédiatiques contribuent à la signification implicite dans les deux textes fictionnels « Cenários » et « Amor à Buda ». Nous pourrions ajouter que la finalité de ces récits ecphrastiques serait de provoquer des sensations ou des illusions chez le lecteur/spectateur face à un artéfact esthétique ;

ou encore, celle de produire une présence visuelle en l'absence d'images visibles et immuables, qui pourraient toutefois, grâce à l'art de raconter des histoires, gagner une vie infinie ou peut-être inépuisable.

Bibliographie

- Atik, Maria Luiza G. 2010. O discurso em intertexto: literatura e outras artes. In: *Textualidade e discursividade na linguística e na literatura*. Org. Elisa Guimarães. São Paulo: Editora Mackenzie.
- Clüver, C. 1997. «Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos». *Literatura e sociedade. Revista de teoria literária e literatura comparada*, n° 2, p.37-55.
- Clüver, C. 1998/99. « Inter Textos/ Inter Artes/ Inter Media ». *Aletria*, revista de estudos da literatura, v.6, Belo Horizonte: Poslit, UFMG.
- Diniz, T. Flores Nogueira, Vieira, A. Soares (orgs.). 2012. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG,
- Gomes, Á. Cardoso. 2014. «Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis) ». *Revista de Letras*, São Paulo, v.54, n°2, p.123-144.
- Hansen, J. A. 2006. « Categorias epidíticas da ekphrasis ». *Revista USP*. São Paulo, n° 71, p.85-105.
- Müller, J. E. 2012. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Thaís Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira (orgs). Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG.
- Nova, Vera Casa, Arbex, Márcia; Barbosa, Márcio Venício (orgs.) 2010. *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Rajewsky, Irina O. 2012. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. (Thaís Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira (orgs). Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG.
- Rajewsky, I. O. 2013. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Thaís Flores Nogueira Diniz (org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Sant’Anna, S. 1997. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Cia das Letras.
- Sant’Anna, S. 2014. *O Homem-Mulher*. São Paulo: Cia das Letras.

Notes

1. *Nighthawks*, 1942, Edward Hopper, Art Institute Chicago. Disponible sur: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628> [consulté le 30/11/2018].
2. [...] um balcão de lanchonete numa madrugada americana de 1942 entrevisto de fora, através do vidro, e onde se percebe, em primeiro plano, um homem sentado de costas para a rua, vestido de terno e chapéu e que, silencioso, concentra-se na comida ou bebida que está diante de si e que não podemos ver, como vemos, por exemplo, à direita, no espaço interior do balcão, um homem de uns cinquenta anos vestido num uniforme branco de balconista, inclinado para lavar na pia algum copo ou prato que também não vemos, como podemos ver, por exemplo, um casal do outro lado, este sim, quase de frente, na parte esquerda do quadro, porque estamos é diante da reprodução de um quadro [...] esse casal, tipicamente americano, um homem de trinta anos aparentes, também de chapéu e terno, e a mulher, loura naturalmente, [...] e apenas estão ali, eles quatro, madrugadores, boêmios (*Nighthawks*), vistos algum dia pelo pintor Edward Hopper [...].

3. Series: works with no series, 2005, sculpture, 1350x1350x1650mm

ARTIST: Li Zhanyang, Disponible sur: http://www.artlinkart.com/en/artist/exh_yr/be0bxCs/598bAwqj [consulté le 30/11/2018].

4. É muito impressionante que, já ao nos aproximar da obra, como que penetrando em seus domínios, somos capturados por uma atmosfera de sensualidade única, iminente, literalmente original, que envolve não apenas os nossos sentidos, mas todo o nosso ser.

5. [...] as mãos do Buda (Tangseng), de Li Zhanyang, assim com o corpo dele estão em posição de orar e meditar. Em seu rosto cheio, aparentando trinta e poucos anos, um viço incomum, sem nenhuma ruga ou vinco, enfim uma expressão de absoluta serenidade.

6. Para apreender alguns detalhes na figura da jovem, é preciso dar a volta em torno do conjunto, e mais uma vez se evidencia sua formosura, tanto de rosto como de corpo [...].

7. Apoiada na mão e na perna esquerdas, ela se encontra sentada aos pés de Buda, muito próxima a ele. Magra na medida certa, veste uma túnica cor-de-rosa num matiz discreto e estampada com flores, ramos e frutos que sugerem o lótus; traje que Li Zhanyang faz parecer de um tecido tão macio que dá ao contemplador uma vontade de tocá-lo, sentir a pele, e o corpo da moça [...].

8. Em princípio, Buda está imune à tentação, seus olhos **parecem fitar** o vazio. **Significaria isso** que ele está completamente alheio à moça? Deixamos uma possível resposta para depois.

9. [...] contemplam Buda, entre outras coisas, **como se quisesse desvendá-lo e ver** também o possível **efeito que causa nele**, e para **atraí-lo com o olhar**, essa outra arma da sedução (p. 131).

[..]

Voltando: estará Tangseng, ou Buda, **tão alheio à moça e à tentação como seus olhos deixam transparecer?**

10. Subitamente, num impulso, Tangseng vira o rosto para Yaojing, abre os braços para ela, que, surpresa e encantada, vai aninhar-se no colo dele. Não há palavras para descrever a beleza da posição em que se encontram, bem juntinhos. Ah, como Buda se sente homem; como Yaojing, se sente uma frágil mulher.

11. Sentem extremo gozo, como todos os amantes, de descrever o que um faz com o outro e o mais íntimo de seus corpos. [...] Yaojing, que gozou de seu triunfo de conquistar o que parecia ser impensável, conquistar um Buda, que gozou ao máximo dos prazeres e do amor, vai se dando conta de que os momentos mais excitantes que viveu com Tangseng foram os do desafio que ela venceu, os dos primeiros amplexos e carícias, os dos conhecimentos dos corpos deles juntos. E agora já há os momentos de tédio, de certa melancolia [...]. Buda não desconhece esses sentimentos, mas os aceita e deixa que passem. E não se importaria de viver a vida cotidiana. Que o imperfeito e o incompleto é que são a natureza, mesmo de um Buda [...].

12. Voltando ao primordial, *Tentação*, como toda escultura - não interessando aqui as exceções -, fixa o momento em que Buda, em estado de profunda meditação, é tentado pela moça tão bela, Yaojing, que se vale de toda a sua beleza e todos os seus artifícios, que nela são naturalmente sedutores e gratiosos.