

JEAN DE LA TAILLE E GIL VICENTE: DOIS CASOS DE PARATEXTO IMAGÉTICO

Leila de Aguiar COSTA¹

- **RESUMO:** Propor à leitura dois paratextos imagéticos: o retrato de Jean de La Taille, composto de um medalhão oval que contém um epigrama, e a imagem *in absentia* de Gil Vicente, que se apresenta sob a forma de um enquadramento retangular do qual participam motivos ornamentais e igualmente um epigrama. A leitura destas imagens autorais apresenta a hipótese de uma representação visual, ou mesmo icônica, da atitude literária de dois dramaturgos que se apresentam ao leitor, ao mesmo tempo em que se presentificam, a fim de indicar a maneira mais conveniente de se aproximar da obra – processo essencialmente retórico conhecido sob a apelação de *captatio benevolentiae*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Retrato; paratexto; imagem; representação; interpelação; persuasão; figuração.

Nos domínios da paratextualidade imagética, o retrato é prática corrente e dominante. Na época dos incunábulo, as imagens – retratos de dedicador ou dedicatário de uma obra – comemoram o papel do homem de Letras. Não se trata ainda, porém de figuração individual. Embora a figura do autor se faça presente, o espaço no interior do qual ela se move é, antes, espaço de exaltação do poder que espaço de exaltação pessoal: ao autor reserva-se, acima de tudo, a condição de vassalagem. Neste sentido, o retrato do autor, que não é retrato de autor, seria sobretudo dedicatória ao Monarca, ao protetor; cena de oferta, cerimônia de obediência que indica um duplo reconhecimento: do cortesão, autor gratificado, que exerce no universo de um Grande; da autoridade deste último, mecenas que distribui marcas de excelência. Prática literária e produto do literário, submetido a um Poder e a um Protetor. Tribunal exterior à obra.

A partir da segunda metade do século 16, a figura do escritor libera-se dos laços do poder, figura-se em individualidade, traduz-se em retrato. O autor, em retrato imaginário ou feito do natural, parece adquirir autonomia: ele não é mais vassalo, torna-se escritor, literato. Novo estatuto que acompanha ainda antiga tópica.

Com o passar dos anos, o espaço do frontispício, ou de seu reverso, povoa-se de figuras humanas – em effigie, de face ou de perfil –, cujos traços, olhares, às

¹ Doutora em Ciências da Linguagem pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris.

vezes sorrisos, figuram uma presença quase física. Não somente porque essas figuras nos olham, mas também porque nos contam uma história, investem-se de um poder de narração e de cognição: seus rostos, com tudo aquilo que têm de particular, de individual, de único, dão-se a ler, a decifrar, a interpretar. A imagem opera, assim, no registro da significação, exerce-se sobre o leitor, convida-o a estabelecer laços afetivos e mais estreitos com o autor e seu texto; a preencher – na tentativa de fazê-la desaparecer – a distância que separa o passado do autor e da escrita e o presente do livro e da leitura. O rosto que se desprende da folha impressa possui um valor iniciático incontestável. E a iniciação não poderia se dar senão no espaço liminar: esses autores que nos olham, que às vezes nos sorriem, interpelam-nos antes que a leitura se inicie, isto é, apresentam-se desde a entrada, na entrada, no limiar do livro e da leitura. Precisamente no *ex-ergon* – para empregar a fórmula de Jacques Derrida – que coopera, a partir do interior, com a unidade mesma da obra, ou que trabalha, ao menos, como dispositivo de apresentação da representação.

Lembrete etimológico: retratar é, em latim, *pro – trahere*: *pro*, na frente, diante de si; *trahere*, tirar. Assim, com o retrato tira-se a imagem de uma *personae*; do visível retira-se uma figura, produz-se um sujeito que se faz superfície a ser olhada e que olha. Resultado: o cruzamento de olhares, daquele que escreve e daquele que lê, assinala a presença de um autor e designa um livro como sua continuidade, seu vestígio, segundo os cânones que determinam que a escrita não é senão marca, resto de alguém – *tupos, insigna*; traço, insígnia. Há aqui uma sobredeterminação da imagem em relação ao campo narrativo; imagem eficiente que auxilia o ultrapassar do limiar da obra ou que oferece, ao menos, um vetor privilegiado para sua aproximação.

Assim, quando se trata da questão da emergência de um sinal de identidade, cuja pretensão é oferecer um rosto a um produto codificado como o livro, apresenta-se uma oportunidade crítica única de examinar o funcionamento dessa prática do retrato. O retrato não é unicamente um local fixo, ele responde, de acordo com as edições, a regras particulares que são fruto do gosto do impressor, dos elementos técnicos e econômicos da edição, da natureza do livro, etc. No entanto, importa aqui assinalar os signos que balizam e articulam a figuração do autor, que desenham os contornos de um discurso efetuado pelo encontro imagem-escrita: traços, desenho, letras, frases que confundem imagem e texto.

Procurar-se-á revelar uma tal imbricação através de um percurso hermenêutico que convoca os aportes teóricos de três discursos críticos: a Retórica, a Semiótica e a Teoria da enunciação. O interesse desta combinação de perspectivas reside essencialmente em uma vantagem metodológica: a realização de uma leitura que percorre a obra circulando pelo labirinto de suas palavras e de seus signos. Tomar assim de reguladores diversos significa entender texto e imagem como uma trama confec-

cionada por possíveis expressivos que não fazem senão instanciar o que Paul Ricoeur em *La métaphore vive* entende ser uma “tensão inventiva”; significa, ainda, tratar texto e imagem sob o ângulo do movimento, que agita e atualiza a disposição, modernamente chamada composição, da linguagem, discursiva e imagética.

Assim exposta a conjuntura deste trabalho – e expor a conjuntura é expor os motivos, no sentido em que motivo é *motus*: movimento e motor – propor-se-á a leitura de dois casos de paratexto imagético: inicialmente, aquele que se impõe como frontispício, o retrato do francês Jean de La Taille que tomo da edição de 1879 de suas *Œuvres*; em seguida, a representação *in absentia*, de certo modo rara em razão de sua apresentação, de Gil Vicente.

Como poderá ser observado, os dois casos de paratexto dividem o trabalho em dois momentos que não são diretamente confrontados; contudo, a relação insinua-se, na medida em que ambos, momento de ilustração, inscrevem-se no registro da visualização da instância autoral, de sua exteriorização, de sua figuração por assim dizer. As duas espécies de representação autoral que aqui são apresentadas não fazem senão acentuar a imagem, comunicacional por excelência, que insiste no esquema obra-autor-leitor.



Efígie em três quartos inserida em um medalhão oval (figura 1), Jean de La Taille, autor quinhentista de comédias, sátiras, elegias, epigramas, sonetos de amor, esboça um sorriso; seus olhos, levemente voltados para a direita, parecem fixar quase de face o leitor. Sua condição de gentil-homem veste-o de uma armadura guerreira. Acompanhando o retrato, versos, compostos pelo próprio autor, completam, como quer o título, o lugar da dedicatória (*LAVTHEUR MESME, AV LECTEUR*):

*Tu peus icy me voir du tout, Lecteur,
Me voir en face, en l'esprit, & au coeur,
A fin que mort, ie puisse immortel vivre
Par ce portrait tu peus voir mon visage
Tiré au vif, mon esprit par ce Livre,
Et par la guerre, ou je fus, mon courage.
IN VTRUMQUE PARATVS.*

Uma vez que o verso inicial se endereça explicitamente ao leitor pela instância escritora, minha leitura tentará relevar do epigrama composto em decassílabos uma série de elementos que organiza esta particular figuração de autor. Neste frontispício, vemos e lemos Jean de La Taille: imagem visual e escritura ali se confundem, o “eu” oferece-se à leitura e à visão. O autor faz-se re-presentar segundo um duplo motivo, aquele do visual (do visível, da imagem, do medalhão, do retrato) e aquele da escritura (do legível, do texto, do epigrama, do auto-retrato): **Eu** em toda a sua plenitude, representação do eu em imagem e em texto, imagem que faz sinal ao



LAVTHEVR MESME, AV LECTEUR

Tu peus icy me voir du tout, Lecteur,
Me voir en face, en l'esprit, & au cueur,
(A fin que mort, ie puisse immortel viure.)
Par ce portrait tu peus voir mon visage
Tiré au vif, mon esprit par ce Liure,
Et par la Guerre, où je fus, mon courage.

IN VTRUMQUE PARATVS

Figura 1. LA TAILLE DE BONDAROY. J. Œuvres, publiées d'après des documents inédits, par René de Maulde. Paris, 1878.

texto, texto que remete à imagem; um **Eu** que se constitui de signos, de letras, de versos, de linhas, de desenho e de poesia.

Vejamos, pois, como se organiza este conjunto que reúne representação visual e representação escrita. Desde o início, não há lugar para a dúvida: a divisa das bordas do medalhão oval pretende suprimir o anonimato, operando assim como que uma apelação que nomeia, define e determina o autor – ele é “*IAN DE LA TAILLE DE BONDAROY*”, mas não unicamente isto; ele é “*GENTILHOMME*”, e gentilhomem de “*BEAV.[aisis]*”. Além disso, a identidade ou, se se quiser, assinatura, é quase que certificada pela data (1573) que figura igualmente nas bordas. Escritura, pois, do nome, marca de identidade que confirma o título do epigrama colocado logo abaixo do medalhão – “*LAVTHEUR MESME AV LECTEUR*” –, onde o sujeito, depois de sua aparição visual, vem enunciar ao leitor sua identificação como seu nome próprio (“*lavthevr mesme*”). Constituem este processo de identificação e esta prática do retrato (visual e escrita), todos os dispositivos literários que, ao representar o autor se apresentando, deixam ver o escritor em todos os seus traços, sob todas as suas faces, ao mesmo tempo que assinalam o livro escrito a partir deste sujeito que se diz e que se mostra.

Caberá destacar da enunciação deste epigrama, peça liminar na ordem do livro e no registro da leitura (mas parte que vem por último na ordem da escritura e da edição), os marcadores da apresentação figurativa e textual do autor, do **Eu** e de sua obra, objeto explícito do ato de retratar operado pelo frontispício.

Um enunciado principal articula esta apresentação da representação: o primeiro verso do epigrama: “*tu peus icy me voir du tout, Lecteur*”. A partir deste verso, uma declinação (no sentido figurado do termo) do enunciado formula-se nos versos que seguem até a frase latina da conclusão que não é senão uma remissão dissimulada ao primeiro verso. Neste sentido, à visão do todo (“*tout*”) do autor correspondem, como assinala o segundo verso, sua posição “*en face*”, “*en l’esprit*”, e “*au cueur*”. Tal apresentação tripartida continua a se declinar nos três últimos versos (“*Par ce portrait tu peus voir mon visage / Tiré au vif, mon esprit par ce Livre, / Et par la Guerre, ou je fus, mon courage*”). Seria possível dizer que há aí uma espécie de equação discursiva bem estruturada, de grande coerência, que vai do mais geral (“*tout*”) ao mais particular, ou melhor, a uma particularização (“*en face, en l’esprit, & au cueur*”) do geral. Com efeito, eis o **tout** que se define ainda mais: este “*en face*” torna-se “*visage*” e este “*cueur*” torna-se “*courage*” (“*en l’esprit*” permanecendo “*esprit*”). Mas aquilo que me interessa é assinalar como este “*tout*” se oferece à visão (e à leitura): ele revela-se nos (e pelos) complementos que compõem em três momentos bastante precisos de uma apresentação que se pretende tripartida. Dito de outro modo, o rosto oferece-se à visão “*par ce portrait*”, o espírito “*par ce livre*”, a coragem “*par la guerre*”. No interior desta equação, um verbo dá a cadência ao processo de identificação instanciado pela prática do retrato:

o infinitivo “voir”, empregado de modo significativo nos momentos decisivos do epigrama: “voir du tout...”, “voir en face, en l’esprit, & au cœur” e “voir mon visage..., mon esprit..., mon courage”. Em outras palavras: o epigrama faz ver o autor quando o oferece à leitura. No entanto, a representação é, aqui, textual e visual. É segundo esta perspectiva que texto e imagem remetem um ao outro. “Par ce portrait”: e o retrato, feito de linhas e de desenho, vem para definir visualmente este rosto² de autor que o leitor pode ver “en face”; este rosto reconstituído de modo carnal, já que ele foi – e neste momento o texto volta à tona – “tiré au vif”. “Par ce livre”: e o livro, que o leitor olha, manipula, folheia, é como testemunha presente e irrecusável, feito de marcas e de sinais tipográficos, do espírito do autor. “Par la guerre”: e a guerra está na armadura que veste o peito de Jean de La Taille; armadura que se revela índice visual, dado biográfico deste dramaturgo que foi, durante as guerras de religião, ferido no combate de Arnay-le-Duc em 1570 (o medalhão traz a data de 1573, posterior, pois à batalha e testemunha de um acontecimento). Em suma, as marcas do complemento circunstancial, marcas textuais, são igualmente sinais visuais; o processo de identificação do autor se dá nesta troca, ou neste paralelismo, entre espaço textual e espaço visual, jogo no interior das tramas de um retrato escrito e imagético, legível e visível.

Situado no começo do livro, e da leitura, inscrito tipograficamente sobre uma moldura, o retrato não é senão objeto de passagem, segundo o movimento de identificação operado pela imagem. No entanto, esses rostos frontais não são talvez o objeto emoldurado. Eles não poderiam igualmente se impor como a verdadeira peça a emoldurar? Tal é minha hipótese. Pois que o retrato a duplo motivo de Jean de La Taille, através de uma precisa organização epidíctica, é não somente um acréscimo (colocado no exterior da obra), mas igualmente uma forma que se confunde com outro, o livro. Neste sentido, é preciso que o frontispício disponha seus elementos de modo a organizar o espaço no interior do qual ele se desdobra. Os retratos visual e textual de La Taille apresentam, pois, em comum, este traço de se definirem em função da instância de discurso, isto é, na dependência do autor que ali se apresenta: se o medalhão se afirma como uma peça de mostração, de indicação – lembremos: com o retrato se tira a imagem de uma pessoa, ela é colocada em relevo, retirada de

² Vale observar que alguns tratados de retórica francesa reservam um capítulo especial à *pronúnciação*, que, segundo Antoine Fouquelin, compõe-se de duas partes: “la voix, dont elle est appelée Prononciation, et le geste, dont elle est dicte Action: desquelles parties la première se rapporte à l’ouïe, la seconde à la vue: par lesquels deux sens, toute connaissance vient en l’esprit” (Fouquelin, 1990, p. 433). Ora, na parte relativa à “Action et Geste”, Fouquelin diz que não há nada de mais eficaz que a ação e o gesto: se “les bonnes sentences entrent par une oreille et sortent par l’autre” (Idem, ibid.) a ação e o gesto oferecem “quelque indice et signification du mouvement de l’esprit” (Idem, ibid.). E o rosto é a única parte que é “imagem”, “mensageiro”, intérprete do espírito: é o rosto que exprime “toutes les affections, cogitations, pensées d’icelui” (Idem, p. 444). O rosto de La Taille deixa entrever um homem de espírito? Sua obra (seu livro) seria a prova evidente, é o próprio autor quem o diz.

sua superfície plana³ –, também o texto oferece elementos de demonstração. Quais são estes elementos?

Remetendo à superfície visível, uma seqüência composta de pronomes possessivos e de advérbios organiza o espaço a partir de um ponto central (aliás, o medalhão situa-se em geral no centro da página de frontispício) que é **Eu**, o busto, pois, de Jean de La Taille e seu retrato textual⁴. Pelo ato de interpelação (o epigrama é dedicado à instância leitora, (*AV LECTEUR*), a instância escritora coloca o outro nesse local de apresentação do **Eu**: dizer “tu” significa que o “eu” não pode se definir senão em termos de “locução” e que ele depende de uma relação estabelecida com este “tu”. Isto posto, uma conseqüência: o pronome pessoal (“tu”) instaura na enunciação uma outra instância lingüística, um outro sujeito que é parte ativa na operação de descoberta/indicação/definição do autor que já se identificou: sem o “tu” o **Eu** de La Taille não teria existido, o complemento do objeto “me” dos dois primeiros versos estaria desprovido de sentido gramatical, de cor fisiognômica. Gravitando em torno desta dupla instância (o “je” elíptico e o “tu”), outros indicadores da deixis: um primeiro, “icy”, que serve no verso inicial para localizar, para designar um objeto na exterioridade, um sujeito no espaço, o livro e seu autor – o livro não é vestígio do autor? – Em seguida, o “je” elíptico que se faz presente através de todos os complementos de objeto (“me”) e todos os possessivos (“mon”) que operam como indicadores de pessoa (no sentido lingüístico do termo), ou que se colocam no lugar da pessoa, do sujeito, de La Taille, que é rosto, espírito, coragem. Terminando a seqüência epidíctica, a frase latina: *IN VTRUMQUE PARATVS*. Isto é, o *Eu* em todos os seus aspectos, na sua posição plena: inicialmente declinado, agora complemento, figura-impressa-escrita, vista-lida. Para que morto, o autor possa viver imortal.

Retomo, evidentemente, o terceiro verso – “*A fin que mort, je puisse immortel viure*” –, aquele que deixei voluntariamente de lado até este momento. Leitura: colocado de modo estratégico – depois da primeira declinação do “tout” e antes da realização do complemento circunstancial –, este verso é exemplo de um lugar-comum

³ Mas o que significa relevo? Segundo o dicionarista Littré, “ce qui est comme en saillie dans les choses intellectuelles ou morales”; o retrato do autor seria, então, enobrecido por este ato que o levanta e o destaca – transportando-o fora do plano. E o que quer dizer destacar? Ainda segundo Littré, “relever c’est rendre plus éminent” ou “donner plus de relief, plus d’éclat”. Neste sentido, a imagem da pessoa que é destacada participa não somente de uma operação epidíctica, mas igualmente de uma operação que distingue, torna ilustre, o autor – “*Distinguer: élever au-dessus du commun par quelque marque*” (Littré) – dando brilho, consideração, importância.

⁴ Observemos entre parênteses que este retrato textual confunde habilmente a etopéia e a prosopografia que, segundo Pierre Fontanier, definem o Retrato. Fontanier define a Etopéia do seguinte modo: “*L’Etophée est une description qui a pour objet les moeurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d’un personnage réel ou fictif*”. E ele fala assim da Prosopografia: “*La Prosopographie est une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l’extérieur, le maintien, le mouvement d’un être animé, réel ou fictif, c’est-à-dire, de pure imagination*” (Fontanier, 1968, p. 425-8).

retórico específico da prática do retrato. Parece evidente que tal verso seja deliberadamente utilizado como uma parte de epitáfio – uma parte, se pensarmos que o epigrama também pode ser utilizado enquanto tal, aposto ao retrato do autor –, epitáfio que procura, é claro, assegurar ao autor uma permanência, uma continuidade. Vida e morte confundem-se neste verso que anula as distinções entre dois estados incompatíveis: morto o autor estará, mas não plenamente, já que sua obra e seu rosto estão para sempre impressos (na superfície tipográfica, na memória literária); imortal ele não pode ser fisicamente, mas ele o *pode* “*en l’esprit*”; e seu espírito prestar-se-ia à eternidade: ele seria eterno pela sua produção transmitida, a concretidade de seu livro. Pode-se, pois, dizer que este verso, feito epitáfio, visa, pela dialética dos estados que promove, uma dupla imortalidade, aquela da obra e aquela de seu autor.



Seja, enfim, Gil Vicente. Na verdade, não é este um retrato visual onde o autor oferece seu rosto em superfície. Além disso, não estamos mais no espaço do frontispício: trata-se, antes, de um estranho *explicit* locado no final do Quinto Livro da *Copilaçam* (figura 2). Aqui, nenhum retrato inaugural, nenhuma efígie gravada. No entanto, é inegável a presença do autor, imagem *in absentia* que se endereça ao leitor. Em *explicit*, pois, uma vinheta retangular, ornada, que passa por ser a sepultura de Gil Vicente. Ela traz a seguinte inscrição versificada:

O gram juyzo esperando
 jaço aqui nesta morada
 tambem da vida cansada
 descansando.
 Preguntame quem fuy eu
 atenta bem pera mí
 porque tal fuy coma tí
 e tal has de ser comeu.
 E pois tudo a isto vem
 oo lector de meu conselho
 tomame por teu espelho
 olhame e olhate bem.

Ao final dos quatro primeiros versos, imagem alusiva, uma caveira e ossos (de Gil Vicente?).

A moldura que vale pela sepultura de Gil Vicente traz um epitáfio de doze versos bastante feliz: disposto sob a forma **abbacddceffe**, construído em heptâmetro, e apresentando rimas femininas para os quatro primeiros versos, masculinas para os quatro seguintes, e uma mistura das duas para os quatro últimos. Epitáfio bem construído, é verdade, mas que está longe de ser trivial, ou involuntário. Sob a aparência de uma simples inscrição funerária versificada encontra-se, na realidade, um epigrama, cujos elementos que designam e constroem a instância escritora tentarei descrever.

¶ Sepultura de Gil Vicente.

¶ O gram iuyzo esperando
iaço aqui nesta morada
tambem da vida cansada
descansando.



¶ Perguntame quem fuy eu
atenta bem pera mi
porque tal fuy coma ti
z tal has de ser comeu.
E pois tudo a isto vem
oo lector de meu conselho
tomame por teu espelho
olhame z olhate bem.

Figura 2. VICENTE, G. *Compilaçam de todas obras de*. Reimpressão "fac-similada" da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.

A primeira estrofe do epigrama confere cadência aos versos que se seguirão: **jaço aqui nesta morada** é momento iniciador de uma enunciação construída pelas ocorrências da *déixis* – advérbios, pronomes pessoais, demonstrativos ou possessivos, desinências verbais, etc – e que se oferece pela sua superfície ao olhar leitor. Este **Eu** inicial que se dissimula, por força de estilo, sob uma camada elíptica, afirma-se como assinatura, aparece para enunciar sua identificação que, finalmente, somente se faz possível sob a forma de uma escrita feita lápide, da escrita-lápide. Autografia do **Eu** que transpõe este mesmo **Eu** na transparência de sua representação escrita e que negocia com uma das maiores aporias da instância escritora, a saber, o tempo. Isto é tanto mais verdade que a frase, embora construída com a elipse do sujeito, singulariza-se pela marca de um presente (no sentido verbal do termo): **jaço**. A declinação do verbo no presente, confirmada pelo emprego do gerúndio no quarto verso da primeira estrofe – **descansando** é marca de continuidade, ação que introduz e prolonga o sujeito no *hic et nunc* – opera a articulação deste presente tópico que sugere a coincidência temporal entre ato de enunciação e acontecimento enunciado. Veremos na seqüência que esta primeira estrofe prepara um novo lugar textual, que será ocupado por um passado, aquele do escritor e da escrita, e por um futuro, aquele do leitor e da leitura.

Desta apresentação do **Eu** resulta a aproximação que a escrita opera de duas instâncias interdependentes, a instância escritora e a instância leitora. De fato, este **Eu** que atua em um presente é fator de tranquilidade aos olhos do leitor, posto que este último parece absorvido por uma situação que é, sobretudo, situação de proximidade, quase que situação de um tocar. São conhecidas as imagens antigas que unem o conhecimento (de um objeto, de um sujeito, de uma situação, etc.) ao reconhecimento, que trabalham em favor da ostensão, da *evidentia*. Colocar alguma coisa sob os olhos: não é precisamente o que faz o epigrama? A viabilizar tal hipótese de leitura, dois outros dispositivos demonstrativos que se seguem ao verbo **jaço**: “**jaço aqui nesta morada**”. A frase é, pois, completada (e complementada) por um forte ato de indicação: o **aqui** designa, através de um gesto de apresentação-indicação, um lugar em um espaço ocupado por um sujeito, Gil Vicente (ocupado igualmente por um objeto, a obra vicentina?); **aqui** é ato de ostensão efetuado por este **Eu** locado *hic et nunc* que se designa ao leitor. O pronome demonstrativo que se segue – *esta* – não faz senão confirmar a designação-indicação demonstrativa. E o que designam mais precisamente **aqui** e **nesta**? A morada, **morada** onde repousa neste instante (no presente, por conseguinte) Gil Vicente. Morada que é a um só tempo sepultura e livro, lápide e obra.

Thomas Sébillet define o epigrama da seguinte maneira:

Or appelé-je Épigramme, ce que Grec et Latin ont nommé de ce même nom, c'est-à-dire, Poème de tant peu de vers qu'en requiert le titre ou superscription d'oeuvre que ce soit, comme porte l'étymologie du mot, et l'usage premier de

l'épigramme, qui fut en Grèce et Italie premièrement approprié aux bâtiments et édifices, ou pour mémoire de l'auteur d'iceux, ou pour marque d'acte glorieux fait par lui. (Sébillot, 1990, p.101)

Justapor a esta morada um epigrama seria ato voluntário de honrar aquele que ali reside, de assinalar que seu ocupante necessita de uma atenção particular. O epigrama, peça comemorativa e quase solene – à semelhança, aliás, do retrato –, inscreve a presença do sujeito no mundo, retira-o de um fundo (e de uma profundidade) que o teria relegado ao esquecimento. Mais importante ainda: o epigrama, que é composição versificada que prolonga uma lembrança, que alimenta a memória, transpõe o epitáfio para o interior do livro, mas um epitáfio enunciado na primeira pessoa que vence a própria morte. Por conseguinte, ele transforma a morada em um espaço destinado a abrigar e preservar a obra e seu autor.

Mas, ao mesmo tempo, trata-se de um epigrama de certo modo paradoxal, na medida em que não se limita ao registro do **Eu**. Com efeito, a inscrição funerária revela uma dinâmica da enunciação, onde o **eu** interpela o **tu**, onde o **eu** se propõe ao **tu** como matéria profilática, onde o **eu** se constitui em modelo, oferecendo-se ao **tu** como advertência de um estado futuro (**tal has de ser comeu**) pela experiência de um estado passado (**tal fuy coma tí**). A relação de pessoa **eu – tu** opera, pois, a identidade entre interpelante e interpelado. São conhecidas as afirmações de Emile Benveniste a este respeito. Como observa o lingüista, a linguagem (e o discurso, que induz à participação do sujeito em sua linguagem através da palavra individual) supõe uma relação de complementaridade (que ele denomina “*corrélacion de subjectivité*”), em que o *eu* se coloca diante de um outro:

'je' pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à moi, devient mon écho auquel je dis 'tu' et qui me dit 'tu' (Benveniste, 1966, t.1, p.260).

E como se opera esta identidade? A segunda estrofe começa pelo emprego de dois verbos no imperativo: a função ilocutória é aqui evidente, já que a partir deste instante o epigrama se desloca para o registro da relação **eu – tu** – a se lembrar que a função do imperativo é de agir sobre aquele a quem se endereça o sujeito da enunciação, visando notadamente a lhe ditar um comportamento. Aqui se desenham as tramas de uma seqüência temporal que forma uma topografia narrativa. Assim, aos **ilocutórios** *preguntame quem fuy eu e atenta bem pera mi* seguem-se um passado (*fuy*) e um futuro (*has de ser*). O primeiro instaura o passado do autor – passado que figura igualmente na primeira frase no imperativo – em relação ao futuro do leitor. E ao presente também, pois quando de sua interpelação, o leitor é convidado a agir no presente, no presente que é o seu e que, apesar das aparências, pode também ser do autor. Se seguirmos Benveniste, entramos aqui no espaço da temporalidade. Segundo ele, o único tempo verbal a existir na linguagem e no discurso é o presente. Este “presente”, interior ao discurso, apresenta como referência tempo-ral um único elemento lingüístico: a coincidência do acontecimento descrito com a

instância de discurso que a descreve (Benveniste, 1966, t. 1, p. 262). O que isto significa em nosso caso? Que aquele que diz repousar “*nesta morada*” o diz no presente: para anunciar que ele jaz neste local preciso, ele emprega a forma gramatical do “presente”, não pode fazê-lo senão no presente, posto que o presente é o tempo primeiro (ou axial segundo os termos de Benveniste), tempo que organiza a enunciação e o acontecimento, que situa este último como contemporâneo daquele. Poder da linguagem (e do discurso) que torna possível a emergência da subjetividade, ou, a presentificação do sujeito que se conta, e que conta algo a alguém, a um **tu**. O epigrama, aliás, não tem a força de tornar presentes aqueles que estão ausentes? A identificação do **eu** e do **tu** dá-se, pois, através desta articulação temporal, deste jogo em torno do passado e do futuro que não é jogado senão no presente. Deixemos Benveniste falar ainda uma vez:

Le langage ne dispose que d'une seule expression temporelle, le présent; celui-ci, signalé par la coïncidence de l'événement et du discours, est par nature implicite (...) Au contraire les temps non-présents, ceux-ci toujours explicités dans la langue, à savoir le passé et l'avenir, ne sont pas au même niveau du temps que le présent. La langue ne les situe pas dans le temps selon leur position, ni en vertu d'un rapport qui devrait être alors autre que celui de la coïncidence entre l'événement et le discours, mais seulement comme points vus en arrière ou en avant à partir du présent (...) La langue doit par nécessité ordonner le temps à partir d'un axe, et celui-ci est toujours et seulement l'instance du discours. (Benveniste, 1966, t.2, p.74)

Ora, o epigrama começa por um tempo do presente, que assume aqui a função axial assinalada por Benveniste: é a partir dele que a instância do discurso, o eu elíptico que jaz nesta morada, organiza seu discurso, sua alocação – pois se trata verdadeiramente de uma alocação, já que ao se dizer **eu**, **eu** introduz o outro, que é **tu**, diante de si –, empregando nos versos seguintes o passado e o futuro, “tempos não-presentes”, que somente adquirem vida porque são enunciados por este presente dito pelo **eu** que se faz presente no e pelo discurso, por este discurso que, não por acaso, termina no presente. Estrutura cíclica que parte do presente para retornar ao presente. Estrutura que, por confundir “acontecimento e discurso” e tornar possível a “emergência da subjetividade”, estabelece uma ligação, que direi reflexiva, entre **eu** e **tu**; **eu** e **tu** que se declinarão em **me** e **mim** e em **ti**. É, com efeito, o que se confirma nos quatro últimos versos, de onde se desprende a imagem do espelho, para a qual, como era de se supor, o epigrama se dirigia. **Toma-me por teu espelho / olha-me e olha-te bem**: é bem o outro que se olha mas, finalmente, somos nós que ali estamos. O outro era como nós, nós seremos como ele. Assumiremos uma mesma forma nesta morada. Aquilo que era inicialmente uma simples apresentação e presentificação de um **eu** revelou-se uma re-apresentação de um **tu** que se reconhece em um **eu**, que se transformou em um **eu**. Na relação **eu** – **tu**, quem se dirige a um dirige-se necessariamente ao outro. Benveniste (mais uma vez ele) não

dizia que “*celui que ‘je’ définis par ‘tu’ se pense et peut s’inverser en ‘je’, et ‘je’ (moi) devient un ‘tu’*”? (Benveniste, 1966, t.1, p. 230).



A operação ilustrativa que configuram os dois casos de paratexto imagético assume-se, assim, plenamente como lugar retórico de persuasão, de solicitação de atenção e benevolência da parte da instância leitora. “Outro” componente iconográfico, as representações autorais são o sinal visível, ou icônico – a se perguntar, aliás, se o retrato de La Taille não atuaria segundo as prerrogativas do ícone –, da atitude literária dos dois dramaturgos, na medida em que, discurso imagético, elas inscrevem-se nos registros da *fonction fondamentale de tout discours qui con-siste: à dire quelque chose de quelque chose; de le dire à propos de quelque chose* (Jacques, 1987, p. 17).

Em suma: olhar o leitor, de face ou *in absentia*, interpelá-lo através da imagem, é pedir que ele também olhe aquele que o observa. O ato de olhar e de ser olhado, de observar e de ser observado, operação aliás essencialmente fenomenológica – a se lembrar sobretudo a operação que reúne em um único espaço o “*dedans*” e o “*dehors*”, com a conseqüente idéia de mimetismo entre leitor e autor –, retira, pois, o leitor de sua passividade e o convida a prosseguir no caminho que o leva do frontispício ao texto.

COSTA, L. de A. Jean de La Taille et Gil Vicente: deux cas de paratexte imagétique. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 29-42, 1999.

- **RÉSUMÉ:** *Le but ici est celui de proposer à la lecture le cas de deux paratextes visuels: le portrait de Jean de La Taille, composé d'un médaillon en ovale contenant une épigramme et l'image in absentia de Gil Vicente que forme un encadré rectangulaire composé également d'une épigramme et de motifs ornementaux. La lecture de ces images autoriales lance l'hypothèse d'une représentation visuelle, voire iconique, de l'attitude littéraire des deux dramaturges qui se présentent, tout en se présentifiant, devant le lecteur afin de lui suggérer la manière la plus convenable de s'approcher de l'œuvre – procédé éminemment rhétorique connu sous l'appellation de captatio benevolentiae.*
- **MOTS-CLÉ:** *Portrait; paratexte; image; représentation; interpellation; persuasion; figuration.*

Referências bibliográficas

- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. 2v.
FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

- FOUQUELIN, A. Rhétorique française. In: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
- JACQUES, F. Le moment du texte. In: *Le Texte comme objet philosophique*. Paris: Beauchesne, 1987.
- RICOEUR, P. La métaphore vive. Paris: Seuil, 1985.
- SEBILLET, T. Art poétique français. In: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

